



28

ARQUITECTURA,
URBANISME
I EDIFICACIÓ

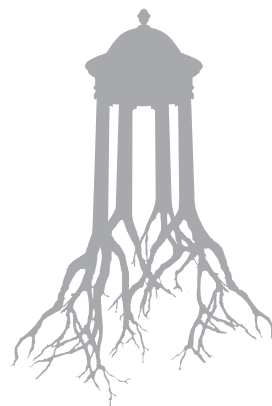


UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

→ **UPC**GRAU

Historia del arte y de la arquitectura moderna (1930-1989) →

Fernando Álvarez Prozorovich



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH



iniciativa
digital politècnica
Publicacions Acadèmiques de la UPC

→ **UPCGRAU**

Historia del arte y de la arquitectura moderna (1930-1989) →

Fernando Alvarez Prozorovich

Con textos de: Oriol Hostench
Jimena Torre
Marcio Cotrim
Pere Fuertes
Daniel García Escudero

Primera edición: diciembre de 2014

Diseño de la cubierta: Jordi Soldevila
Diseño maqueta interior: Jordi Soldevila
Coordinación material gráfico: Oriol Hostench

© Fernando Álvarez Prozorovich, 2014

© Iniciativa Digital Politècnica, 2014
Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC
Jordi Girona 31,
Edifici Torre Girona, Planta 1, 08034 Barcelona
Tel.: 934 015 885
www.upc.edu/idp
E-mail: info.idp@upc.edu

DL: B. 25050-2014
ISBN: 978-84-9880-500-0
ISBN de obra completa: 978-84-9880-504-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

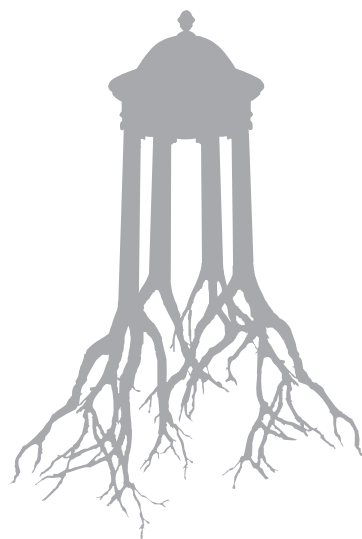


Índice

Presentación y metodología	9
La arquitectura en la crisis del progreso (1930-1989)	13
1. Le Corbusier en los años treinta: máquina, memoria y naturaleza	33
1.1. La Ciudad de Refugio. París, 1929-1933	38
1.2. El Pabellón Suizo. París, 1930-1933.....	42
1.3. La Unité d'habitation. Marsella, 1945-1952.....	46
2. Rudolph Schindler y Richard Neutra: modernidad vienesa y cultura física	53
2.1. La Casa Kaufmann. Palm Springs, 1946-1947	58
2.2. La Casa Singleton. Silver Lake, 1959.....	62
2.3. La Casa Oliver. Los Ángeles, 1933-1934	66
3. El asociacionismo moderno: Tecton, GATEPAC, Austral	71
3.1. Casas en Martínez. Buenos Aires, 1940-1942	76
3.2. La Casa Berlingieri. Punta Ballena, 1947	80
3.3. El Dispensario de Finsbury. Londres, 1935-1938.....	84
4. Giuseppe Terragni: lo moderno como representación	89
4.1. La Casa del Fascio. Como, 1932-1936	94
4.2. La Casa Rustici. Milán, 1940	100
5. Hans Scharoun: el largo final de la Glaskultur	105
5.1. La Casa Baensch. Berlín, 1934-1935	110
5.2. El Liceo Femenino. Lünen, 1956-1962	114
5.3. El Teatro de Zürich, 1963.....	118
6. Frank Lloyd Wright en los años treinta: el regreso a la América de las maravillas	123
6.1. San Marcos in the Desert. Chandler, 1926-1929.....	128
6.2. Taliesin West. Scottsdale, 1937.....	132
6.3. La Capilla Anne M. Pfeiffer. Florida, 1937	136



7. El último Frank Lloyd Wright: el espacio único y las leyes de la naturaleza	143
7.1. La Iglesia Unitaria. Shorewood Hills, 1947-1952	148
7.2. La Casa Gladys y David Wright. Phoenix, 1950	152
7.3. La Torre Price. Bartlesville, 1952-1956	156
8. Mies van der Rohe desde América	161
8.1. La Casa Gericke. Berlín, 1930	166
8.2. Teatro de Mannheim, 1952	170
8.3. La Nueva Galería Nacional. Berlín, 1962-1968	174
9. Alvar Aalto: la utopía afable	181
9.1. El Pabellón de Finlandia. París, 1937	186
9.2. La Iglesia de Lahti, 1950	192
9.3. La Casa de la Cultura. Helsinki, 1952-1958	196
10. Le Corbusier y el “espacio indecible”: Ronchamp y la India (1949-1965)	201
10.1. El Palacio del Gobernador. Chandigarh, 1951-1956	208
10.2. La Sociedad de Hilanderos. Ahmedabad, 1954-1957	212
10.3. La Embajada de Francia. Brasilia, 1961-1965	216
11. Neoempirismo y nueva monumentalidad	223
11.1. El Ayuntamiento de Rødovre, 1954-1956	228
11.2. El Casino de Pampulha. Minas Gerais, 1942	232
11.3. La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP. São Paulo, 1961-1969	238
12. Louis Kahn: forma, diseño y crecimiento	241
12.1. Los Laboratorios del Centro Médico Richards. Filadelfia, 1957-1964	246
12.2. La Mezquita de Dhaka, 1962-1966	250
13. Louis Kahn: Orden e Institución	255
13.1. La Biblioteca Exeter. New Hampshire, 1965-1972	260
13.2. El Museo de arte Kimbell. Forth Worth, 1967-1972	264
14. El Team X y la crisis del CIAM	269
14.1. El Colegio Secundario Hunstanton. Norfolk, 1949-1954	274
14.2. Wheels of Heaven. Driebergen, 1966	278
15. Rossi y Venturi: lo eterno y lo efímero	283
Créditos	289







Presentación y metodología

Este libro desarrolla la segunda parte del temario de la asignatura Historia del Arte y de la Arquitectura II en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), junto con una selección de estudios de casos que ilustran los contenidos de las lecciones. La estructura de este libro se compone de una introducción historiográfica titulada *La arquitectura en la crisis del progreso (1930-1989)*, seguida de quince capítulos, correspondientes a las lecciones del curso. En ellos el lector hallará, en primer lugar, el argumento de la lección –normalmente un autor o un grupo de autores reunidos bajo un argumento común, acompañado de una selección bibliográfica y, a continuación, el análisis breve de una serie de proyectos significativos, ilustrados con planos y maquetas.

Desde el punto de vista metodológico hemos considerado fundamental mantener unidos el discurso general sobre los autores y el trabajo monográfico de los casos de estudio. Creemos que esto nos permite reflejar mejor nuestro interés por una historia atenta al descubrimiento de los significados y valores presentes tras la mayor diversidad de propuestas posteriores a la crisis de 1930 y, de paso, huir de explicaciones monolíticas y de mano única. Hacer una “historia por casos” supone, en general, asumir el riesgo de la historia como construcción, en permanente expansión, revisión y profundización. En este sentido, es inevitable no recordar algunas referencias disciplinares que están en la base de este trabajo. Por un lado, las llamadas de Bruno Zevi a “pensar arquitectónicamente”; no solo mediante los instrumentos verbales y escritos tradicionales en la historia del arte, sino a través de operaciones críticas de carácter gráfico o tridimensional. Por otro, la “historia a contrapelo” a la que convocaba Benjamin, historia de fragmentos y de partes vivas, incesante producción de borradores, a la que pretende acercarse esta “historia en obras”. En su énfasis en el conocimiento detallado de los documentos primarios de las obras y su realidad física, estos estudios pasan a constituirse en condición fundamental para la elaboración de un discurso crítico, necesariamente prolongado como afirmación de voluntad y de búsqueda de sentido por parte de quien pretende investigar. A este respecto, vale la pena recordar las palabras de John Berger cuando, en referencia a los estudios basados en las obras de arte, afirma que lo que se busca es in-

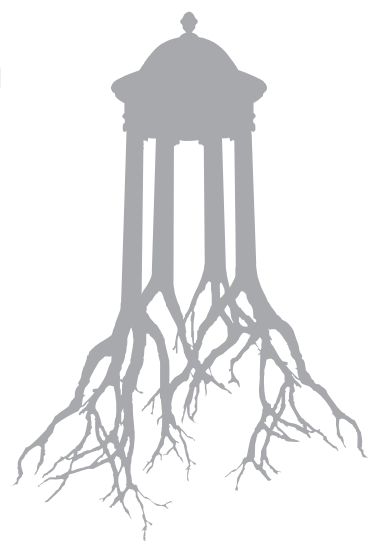


tentar “tocar, aunque sea un instante –como jugando al pilla-pilla–, la visión del maestro”. Justamente por ello, lo más importante de este camino que procura el desmontaje y el descubrimiento de los significados de las obras, junto a los instrumentos y procedimientos de sus autores, no es tanto un resultado final y cerrado sino su carácter de invitación a la curiosidad frente a todo lo que nos resulta nuevo y nos obliga a reaccionar.

Dentro de este enfoque han surgido los materiales que acompañan los textos del libro, básicamente dibujos y maquetas elaborados en los cursos de historia. Como versiones reducidas de una obra o rastros de una idea detectada, las maquetas permiten retener las valencias esenciales de las obras o reflexionar sobre los materiales que las componen, y en cierto modo, las renuevan poéticamente como “proyectos arquitectónicos”. Al producirse una transformación de lo que es, en principio, meramente cuantitativo en algo cualitativo, hay en ese camino una labor de abstracción –no siempre fácil de programar–, que pasa por los sentidos y por los gestos, por las yemas de los dedos, por las uñas, por la mirada y por la comparación.

El material gráfico que publicamos proviene de la selección de los mejores trabajos de investigación realizados por estudiantes en los últimos quince años bajo nuestra dirección, revisados y corregidos por Oriol Hostench. Estos casos forman parte del material consultable en nuestro portal *Historia en Obras* <<http://www.historiaenobres.net/>>, nacido en 2006 con el objetivo de disponer de un archivo de obras de arquitectura del siglo XX de elaboración propia. Nada de esto hubiese sido posible sin la labor de un equipo formado desde el inicio por Oriol Hostench, Pablo Martínez, Heiko Trittler, Jimena Torre y el autor, y que ha contado con el apoyo del ICE, de la Factoría UPC, el Departamento de Composición Arquitectónica, la ETSAB y del Área Metropolitana de Barcelona. El libro incorpora textos de los profesores Marcio Cotrim, Edson Mahfuz, Pere Fuertes, y Daniel García Escudero, colaboradores generosos de este proceso.

Fernando Álvarez Prozorovich







La arquitectura en la crisis del progreso (1930-1989)

Pese a que “La arquitectura en la crisis del progreso” puede ser solo un título y, como tal, un instrumento de trabajo conveniente al historiador, algunas cuestiones podrían dar razón a este título, desde distintos ángulos, y justificar el pliegue que se produce en torno a 1930 en la historia de la arquitectura moderna, cuyos “inicios” –nunca en singular– situamos en el siglo XIX, planteado por contraposición en la primera parte como el “triunfo del progreso”.¹

Las denominaciones “movimiento moderno”, “modernización” o “modernidad”, utilizadas con frecuencia como “grandes palabras”, de “grandes categorías”, para referirse a lo ocurrido desde mediados del XIX, han ido perdiendo ese carácter y –si es que en algún momento lo han tenido.– su valor de definiciones.²

Marshall Berman deja claros los límites de una definición: “Ser moderno es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar el mundo y hacerlo nuestro.” Y, más adelante, afirma: “Ser modernos es formar parte de un universo en que, como dijo Marx, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’”.³ Para

1 Seguimos aquí el criterio de Jacques Le Goff en *Pensar la historia* (1991) [1977]. Toni Negri, en *Fin de Siglo* (1989), se refiere al período 1930-1971 como el de la “experiencia reformista del capital”.

2 Con sus *Pioneers of the Modern Movement*, Nikolaus Pevsner establece en 1937 las bases de un paradigma histórico, que se confirma en las narraciones históricas posteriores y cuya validez comienza a ser cuestionada a partir de la década de los sesenta por la historiografía italiana.

3 BERMAN, M. (1988) [1982]: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.



quien arguyera que las “definiciones” de Berman tienen un exceso de poesía o son de carácter fragmentario, vale la pena recordar otros argumentos, menos “norteamericanos”, como los de Theodor Adorno: “Lo que tiene historia carece de definición o la tiene en la crisis de sus definiciones”, o de Norbert Elias cuando explica la temporalidad moderna como la que ha transformado el “reloj fisiológico” en un “reloj social”, cuya medición implica, sin duda, una mayor dificultad.⁴

Por ello, frente a la imposición de las grandes categorías historiográficas, que desde una pretendida neutralidad ideológica intentan influir sobre cualquier razonamiento crítico, preferimos utilizar términos “movimiento moderno”, “moderno”, “modernidad”, etc., como sustantivos comunes, en minúsculas y en plural.⁵ Ello nos permitirá, por un lado, disfrutar de una mayor libertad, al mantenernos “inocentes” y alertas ante los materiales del período, y por otro, reconocer en la dialéctica del progreso y la modernidad el denominador común, de ese tiempo de “larga duración” en que se inserta nuestro discurso. Un denominador común que, como ya hemos visto, se caracteriza por su inestabilidad –pese a sus distintas formalizaciones– y porque, desde su génesis, se concibe como *antihistórico*: su modernidad se construye sobre la negación de sus raíces.⁶ Lo “moderno” singulariza la toma de conciencia de una ruptura con el pasado de una forma más precisa que sus conceptos necesariamente vecinos de “lo nuevo” y “el progreso”.⁷ Actúa, según Lefebvre, “como un concepto en vías de formulación en la sociedad que difiere de los fenómenos sociales, como una reflexión difiere de los hechos”.⁸ En tanto que resultado ideológico del modernismo, lo moderno

4 ELIAS, N. (1988) [1939]: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y sicogenéticas*.

5 En el texto introductorio de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co a *Arquitectura contemporánea*, leemos: “Términos como ‘movimiento moderno’ o ‘racionalismo’ se emplearán sólo por antonomasia, porque estamos convencidos que esconden conceptos contradictorios con las historias que pretendemos confrontar con ellos.” TAFURI, M.; DAL CO, F. (1978) [1976]: *Arquitectura contemporánea*. Y George Kubler, en su artículo “What the historians can do for architects?” (1965), contra la idea del estilo o del autor, propone ideas como “proceso” o “secuencia”, presentes también en su obra *La configuración del tiempo* (1962) (1988).

6 Tafuri lo explica de este modo: “Fundando la antihistoria, presentando sus propias obras, no tanto como antihistóricas, sino más bien como productos que superan el concepto mismo de historicidad, las vanguardias realizan el único acto, para aquel tiempo, históricamente legítimo.” Vid. TAFURI, M. (1972) [1968]: *Teorías e historia de la arquitectura*.

7 La apoteosis de la ideología del progreso se produce durante la Revolución Francesa, que vincula progreso social, libertad e igualdad, y pone en contacto el progreso con el pasado y con el futuro. Pero, al mismo tiempo, la revolución se presenta como ruptura, como un comienzo absoluto: “El tiempo abre para la historia un nuevo libro y, en su nuevo camino, simple y majestuoso como la igualdad, tiene que marcar con un buril nuevo los anales de la Francia revolucionaria”, afirma Gilbert Romme, miembro de la Convención, al presentar el calendario republicano (citado en Baczkó, B. [1978]: *Lumières de l’utopie*): quien esté contra ella será un *reactionnaire*.

8 LEFEVBRE, G. (1974) [1971]: *El nacimiento de la historiografía moderna*.



es también un impulso hacia la creación de lo “no cumplido”, en una ruptura explícita con todas las ideologías y las teorías de la imitación, basadas en las referencias a lo antiguo y en una tendencia al academicismo.

El “movimiento moderno”, como referencia con validez universal, como auténtico parámetro unificador de las diversas experiencias que han vivido la arquitectura y el arte de lo que podemos considerar “nuestro tiempo”, encuentra sus definiciones fundamentales a finales de los años veinte, una vez transcurrida la época de las vanguardias. En ese período, el “movimiento moderno” queda perfilado como una “institución” en torno a la cual se establecen las relaciones entre las obras, los artistas, sus formaciones y sus públicos, sus conflictos y sus crisis.⁹ Esa misma pluralidad significaba, a su vez, cierta “naturalidad”, la presencia por doquier de sintagmas del International Style, de los *standards*, de los signos de “lo nuevo”, de sus medios de difusión, agentes y empresas. En definitiva, funcionalidad dentro de un sistema mayor, máxima relación entre la obra y lo “otro” de la obra; entre el objeto y sus condiciones de existencia, de producción y de uso; entre arte y vida.¹⁰

Pero pronto nos daremos cuenta de que el sueño “moderno” se va resquebrajando. La idea de “progreso” como camino hacia un futuro radicalmente diferente que, con su presencia imponente, determina todas las acciones del presente y las ordena en una única línea continua, causal, se irá desvaneciendo. A partir de 1930 y, sobre todo, de 1950, solo quedarán de ella caricaturas ideologizadas, con la pretensión de prolongar verosímilmente sus “promesas” y diluir los misterios: medios, normativas, razones y “ciencia” aparecerán, muchas veces, para sellar vacíos, ocultar discontinuidades, disimular saltos en ese “código” que, aunque más joven y con menor fuerza que el clásico en su momento, había sido aceptado como el propio de la época. Una de las consecuencias más evidentes de esa teleología modernista será una visión deshistorizada de la historia, ejemplificada en la descontextualización total que viven muchos procesos en la archi-

9 Por un lado, los que se relacionan con los cambios en la actividad de los artistas: la *Ville Savoye* o el Pabellón Suizo de Le Corbusier, la Casa Tugendhat de Mies, los pabellones de Asplund o el concurso del Palacio de los Soviets. Por otro, los que tienen que ver con los cambios en los sistemas de convalidación, difusión o reflexión sobre lo moderno: la Exposición del Estilo Internacional en Nueva York, la fase final de la Bauhaus, las crisis soviéticas, la incipiente actividad de Le Corbusier en los CIAM, la publicación de *Précisions* (Le Corbusier), de *Trotzdem 1900-1930* (Loos), de *Architecture and Democracy* (Wright), de *Russland* o de *Neues Haus, neues Welt* (Mendelsohn), de *Von Material zur Architektur* (Moholy-Nagy), de *The Brown Decades* (Mumford) o de *Elementi dell'architettura razionale* (Sartoris). Todo ello ocurre entre 1930 y 1939.

10 Aún falta por completar una “historia de la cultura material” del movimiento moderno. ¿Sabemos acaso cuantos arquitectos, técnicos, delineantes, obreros, representantes desconocidos de la producción alemana de la década de los años veinte –en el fondo, toda una cultura técnica y artística– cruzaron el mar en barcos diferentes, en camarotes de clase inferior a los de Gropius, Grosz, Mies o Breuer? ¿Es suficiente con reducir los métodos de trabajo colectivo a los de The Architects’ Collaborative de Gropius?



itectura y en el urbanismo desde 1930 hasta hoy, en que un futuro imaginario es colocado como el terreno crítico desde el cual se juzga el presente.

Con relación a estos puntos de partida, se formulan las principales preguntas, que como hipótesis de investigación constituyen los contenidos del curso. ¿Cómo transitan por el mundo desde los años treinta en adelante los valores desarrollados desde mediados del siglo *xix* o, más aún, desde la Revolución Francesa hasta la década de los años veinte? ¿Cómo afronta “lo moderno”, desprovisto de la frescura de “lo nuevo” o del dinamismo del “progreso”, en el tiempo que comienza a partir de la década de los treinta? O ¿cómo se comporta “lo moderno” ante las crisis, las guerras, las mudanzas obligadas, los cambios de escenario? Estos son algunos de los interrogantes que se plantean a lo largo del temario.

Pero, al margen de esas verificaciones, interesa preguntarse, dado que lo moderno, en tanto que ruptura, siempre es cambiante: ¿Qué es considerado “moderno” en los distintos momentos de ese tiempo? ¿Qué nuevas relaciones se establecen entre los nuevos autores –o los viejos transformados–, sus temas, sus obras, sus lenguajes, sus públicos? ¿Será igualmente válido utilizar categorías como “metrópolis” en 1960, o deberemos ajustar más –con la ayuda de McLuhan– la definición del “escenario” de lo moderno? ¿Cómo se producen o se reproducen las nuevas obras? ¿A qué nuevas formas de arte y de arquitectura da lugar la modernización?

De Cézanne a Picasso, de Taut a Mendelsohn, de Morris a Gropius, de Vischer a Lipps, en cualquiera de sus lecturas historiográficas, la época propia había sido pensada como un período de progreso lineal e ininterrumpido. Los personajes de la modernidad pueden ser vistos, hasta finales de los años veinte, en convivencia –incluso hostil– con los “agentes modernizadores”, definitivamente enfrentados con lo clásico como período concluido. La ideología del progreso –desde principios del siglo *xx*– opera un cambio de escenario, fundamentado en las propuestas de racionalización-logicización-sistematización del trabajo y la sociedad, siguiendo los caminos marcados por las doctrinas de Taylor y Ford. El progreso como evolución indefinida es un valor ampliamente reconocido, que concilia parejas inseparables: “civilización y progreso”, “libertad y progreso”, “democracia y progreso”; en definitiva, el progreso de la razón y la virtud, identificado con el de la ciencia y la técnica que había soñado la Revolución Francesa. Como manifestación de la hegemonía de unas clases sobre otras, de unas naciones sobre otras, el progreso muestra su otra cara en la guerra de 1914 y, a pesar de ello, el mito de “la última vez” mantiene vigente la fe en sus bondades.

Alemania es el paradigma de este verdadero comienzo del siglo *xx*. Los restos de historicismo y clasicismo que se demoran en la *Werkbund*, los intentos por singularizar el aura de la mercancía, la simulación de una síntesis *Stil-Form-wert-verdad*, la vieja ciudad-*Gemeinschaft*, todo ese “drama musical wagneriano” denunciado en su momento por Loos, se convierten, durante la primera posguerra, en mera prehistoria de la *Zivilisation*, de la *Mechanisierung*, de la nueva



Seele (alma) alemana, única capaz de encarnar la autoridad de la nueva *Kultur* alemana, de Rathenau en adelante, y proyectarla planetariamente. En arquitectura, ya sabemos que –pasados los Behrens, Poelzig o Taut– a eso se le llamará *Baukunst*, y Bauhaus a la organización capaz de reproducirla desde la pedagogía, y su modelo de *Stadt* será la Frankfurt de Ernst May. El *Sozialismus* en toda Europa constituirá uno de los ejes de este intento por superar el liberalismo burgués, manchesteriano, y el *Deutschland über alles* será el otro eje, el que emergerá en Alemania tras la República de Weimar, herida de muerte después de las elecciones de 1930.

Tras la crisis de 1929, en los Estados Unidos de América la ideología del progreso indefinido sufre un duro golpe, que fuerza un cambio de dirección. Las soluciones que ofrecerá Roosevelt a los millones de víctimas hundidas en la miseria y la desesperación no serán muy diferentes –aunque sí democrático-parlamentarias– a las alemanas: la anterior hegemonía de la esfera de la producción pasará, más que nunca, a la política, cuya expresión fundamental será el *New Deal*, mezcla “regeneradora” de Providencia y Policía. El realismo áspero y pastoral de John Steinbeck en *Las uvas de la ira* (1937) o las pinturas de Ben Sahn son la cara americana de la exquisita melancolía austriaca de Joseph Roth en *Fuga sin fin* (1924); todos proceden de las condiciones del mundo de los años treinta: el exilio interior del judío europeo, el exilio forzado del granjero del Middle West americano. Resumiéndolos a todos, Charles Nicolle define el progreso como “un río que arrastra consigo sus dos orillas.”¹¹ Pero también es precisamente el año 1929 la fecha del lanzamiento del Primer Plan Quinquenal soviético, que iniciará la hegemonía del totalitarismo de Stalin y abrirá paso a nuevas errancias a campos de trabajo o sitios de promisión. El mundo de comienzos de la década de los treinta es un territorio de nómadas –nunca mejor dicho, ante estos dos gigantescos procesos de la humanidad–, de paso hacia otros futuros más “radiantes”, igualitarios y democráticos.¹²

Anatole Kopp ha identificado el sentido de la tensión que se da entre procesos que coexisten durante la década de los años treinta. Por un lado, el que resulta de la culminación del esfuerzo colectivo –aunque elitista y nada anónimo– del movimiento moderno en torno a la “casa”, sintetizado en la modelística racionalista. Por otro, el que generó el exilio –anónimo y masivo– dentro de y hacia los Estados Unidos del *New Deal* o la Unión Soviética de los primeros

11 Entre 1929 y 1939, tanto en Europa como en América, abundan las reacciones contra la ideología del progreso, en primer lugar entre sus cultores, de Charles Nicolle a Alexis Carrell. Vid. CARRELL, A. (1933): *L'homme, cet inconnu*; DUHAMEL, G. (1933): *L'Humaniste et l'automate*.

12 Todo lo concerniente al nomadismo es utilizado negativamente por los enemigos de la arquitectura moderna. Son conocidas las imágenes de la Weissenhof, caricaturizada como una aldea árabe. Paul Schulze-Naumburg publica, en 1927, *ABC des Bauens*, donde acusa a quienes utilizan tejados planos de negar la historia y la tradición germánica, y uno de sus discípulos, Emile Hogg, acusará a los “arquitectos del bolchevismo” de llevar a cabo una arquitectura “nómada”, desarraigada, proletarizante.



planes quinquenales. ¿No son las primeras casas de Kahn, de Neutra, de Breuer –exiliados que proyectan para otros exiliados– para la Tennessee Valley Authority un híbrido entre el *Existenzminimum* y la cabaña –incluso carromato– de madera? Pero, al mismo tiempo, ¿no anuncia la suprafuncionalidad evidente de los *devices* tecnológicos y de los materiales de vanguardia de Neutra una superación de las coherencias abstracto-esencialistas del racionalismo?

Luego vienen la *wachsende Haus*, la *wachsende Stadt*, la *wachsendes Land*, pero en otros escenarios: en la URSS y en los Estados Unidos, pero ya no en la Alemania que Martin Wagner quería todavía soñar –acaso esperanzado en una izquierda nacionalsocialista–, más allá de la disolución del Parlamento en 1930.¹³ Pero, ya dentro del período estalinista, la reedición del enfrentamiento entre *das Haus* y *das Wohnmaschine*, que ya había tenido lugar en la Alemania hitleriana, pone fin a los sueños de quienes habían imaginado que la Unión Soviética sería la verdadera patria de la arquitectura moderna. Y, con la excepción de Lurçat –sumiso ante “la crítica de las masas” fiel a la teorización de Lukács–, el peregrinaje no acabará allí para May o Meyer.¹⁴

Es precisamente esta característica común –la movilidad, no solo la de las cosas (algo que podía inquietar a von Hofmannstahl), sino la de los propios protagonistas y autores– la que no permite fáciles unificaciones ni rápidos razonamientos causales. Desde principios de los años treinta hasta el final de la guerra, cualquier explicación especular se hace trizas, o el espejo en el cual mirarse ya está roto. ¿Cómo unir en un solo relato a Max Ernst o a Frank L. Wright en la desértica Arizona, a Serguei Eisenstein o a Hannes Meyer en México, a Louis Kahn o a Marcel Breuer en el Valle del Tennessee, a Rudolph Schindler o a Richard Neutra en un Los Ángeles de 30.000 habitantes, a Alvar Aalto en la deshabitada Finlandia o a Berthold Lubetkin en los zoológicos de Inglaterra, a José L. Sert en Harvard, a Affonso E. Reidy en el metropolitano Río de Janeiro o a Antonio Bonet en el solitario Uruguay, o a Le Corbusier sobrevolando grandes ríos sudamericanos, cadenas montañosas asiáticas, costas africanas? ¿Dónde situar a las resonancias emersonianas de Broadacre, o in-

13 Son dos oportunidades para la aplicación de la teoría de la intervención del Estado en la planificación, como prolegómeno del Estado empresario. Como Rathenau en la Alemania de entreguerras o Keynes en la Europa de la segunda posguerra, las experiencias de Geddes y Unwin, pasan a la actividad de la Regional Planning Association of America, se reelaboran durante el *New Deal* de Roosevelt y en la organización de las ciudades soviéticas de los primeros planes quinquenales, para volver a aparecer en el *Urban Renewal* de la época de Kennedy.

Ver KOPP, A. (1988) *Quon le moderne n'était pas un style mais une cause*.

14 La relación de Le Corbusier con la URSS se desarrolla en tres momentos fundamentales: con ocasión de los problemas urbanos y de equipamiento territorial, en el Centrosoyuz (1928-1934) y en el concurso del Palacio de los Soviets (1933), y todos ellos acaban en frustración. Paradójicamente, Albert Kahn, el gran constructor de fábricas de Detroit, será el arquitecto extranjero que construirá más obras en la URSS.



cluso las de las reflexiones de Martin Wagner en *Das wachsende Haus* (1932)? ¿Cómo explicar, como dar forma, a un mundo que se exilia o se asesina? ¿En qué contexto enmarcar el paso del “montaje de fragmentos” del Melnikov del Pabellón de 1925 al “montaje de símbolos” del Palacio de los Soviets de 1933?

De 1930 en adelante, los autores y las obras nos llegan como relámpagos, movezcos, tráfugas, incluso excepcionales y, por tanto –y quizás deberíamos decir por fortuna–, difíciles de integrar en algún “botín cultural”. Y, aunque algunas características hagan pensar en continuidades, el cambio de escenario marcará todo el período. Es a partir de la conclusión de su período “heroico” cuando se expresan, bajo el sistema formal del movimiento moderno, unas actividades correspondientes a distintos saberes, a modos de producción intelectual en que las elecciones de proyecto están cada vez más condicionadas por esa “organización” del trabajo que Benjamin había sintetizado como “la pérdida del aura”. La resistencia a dicha “pérdida” o, mejor dicho, “el desplazamiento hacia adelante de los bordes del ser”¹⁵ que encarna la obra de Le Corbusier desde 1930 en adelante servirá para justificar lo dicho, y como uno de los ejes principales para este programa que se inicia con *Précisions*.

En un arte tan norteamericano como el musical –la *Calle 42*, de Busby Berkeley, por ejemplo–, parecen recrearse los sueños de las vanguardias históricas, de Appia a Schlemmer: el carácter coral es el protagonista absoluto. Pero el camuflaje de las bailarinas ha cambiado: su máscara son los rascacielos de Nueva York que invitan a entrar en una fiesta a los prófugos de la Depresión. En ese espectáculo –evidentemente político–, lo que predomina es el universo simbólico sobre el montaje y la narración sobre el artificio. La narración mítica, y no el montaje cubista, es el procedimiento que acompaña las obras del Picasso de Boisgeloup.¹⁶ Y es justamente ese Picasso el de las figuras fósiles de la serie de Dinard, capaces de saltar de la mansedumbre a la furia, *Los bañistas* o el *Guernica* (ambas de 1937) sobre el cual Eisenstein vuelve los ojos cuando él mismo pasa del “montaje de atracciones” del “montaje temporal” de *La huelga* (1924)

15 Vid. BENJAMIN, W. (1936): *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, y NEGRI, T. (1989): *Fin de siglo*. Citamos a este último: “Para definir lo sucedido en ese período y en ese marco, nos podemos referir a un pasaje que, hipotéticamente, alude o, mejor, establece las características generales del siglo: transformación radical, conquista de una nueva realidad, más allá de la crisis capitalista, desplazando hacia adelante el borde del ser. Tal vez, pues, tenemos por fin un elemento de definición del siglo. Este momento es aquel que va de la crisis del 29 a la puesta en marcha de las políticas del reformismo capitalista.”

16 De manera excesivamente simple, Tafuri ha visto una “inevitable escalinata” hollywoodiana, pura ascensión en el dispositivo escenográfico. ¿Por qué no ver algún parentesco con los movimientos inútiles de Kérenski en *Octubre* o con los del camarero servil en *La huelga*? Preferimos pensar en algo más antiguo, un efecto de perspectiva que signifique lo que se aleja, lo que nos abandona y que, deformado, se convierte en recuerdo, en caricatura. O lo que no nos lleva a ninguna parte, como las rampas de Lubetkin en la Penguins’ Pool del Zoológico de Londres, otra obra de 1933.



o “*El acorazado Potemkin* (1925) al “montaje espacial”; a la narración de “¡*Que viva México!*” o *Iván el terrible* (posteriores a 1930).

Esta nueva sensibilidad prepara un regreso de “lo otro” en el arte: *Afrique, Mexique, Océanie* son algunas de las palabras que suenan en las revistas *Minotaure* o *Documents*. En sus artículos, no hay rastro de una idea de progreso como necesidad saludable, y aún menos de una ideología de progreso desde la cual Europa, desde Darwin y Spencer, confundía la civilización con su civilización, sino interés por el mito.¹⁷ La valoración del arte como “revolucionario” pasa, por momentos, a ocupar la misma función en los discursos del arte moderno que el descubrimiento de la significación formal por parte de la crítica de las décadas anteriores. Ello hace que el arte se aleje de la autonomía relativa de que había gozado hasta el momento, al tiempo que busca una vía de salida a los esfuerzos continuos de reducir el salto entre el objeto de arte y sus condiciones de existencia, de producción, de uso. ¿Qué había que investigar sobre el carácter ético y político de la cultura moderna a través del diagnóstico de sus formas artísticas? Se trata de un pregunta urgente y compleja. Urgente por la prevalencia de lo revolucionario como un valor para el arte y por el sentido de inminencia y impredecibilidad del cambio. Pero, pese a que la revolución rusa había contribuido a dar un nuevo impulso a las esperanzas de “progreso”, los relatos de los viajeros que volvían de la URSS, como *Retour de l'URSS* de André Gide (1936), y los rumores sobre los procesos estalinistas, sobre la propia desaparición física de artistas, arquitectos y técnicos revolucionarios, no tardaron en amortiguar el entusiasmo y la idea de “una arquitectura que no es estilo, sino bandera”. La actividad artística y arquitectónica de la época queda afectada por esas paradojas: las corrientes artísticas (abstracción, realismo y surrealismo, etc.) o las formaciones del movimiento moderno (CIAM, MIAR, GATEPAC, Tecton) están marcados, por igual, por las llamadas contra el fascismo, por la decepción frente al estalinismo, por la ausencia de una comunicación sistemática –salvo casos excepcionales– entre los artistas y el poder.¹⁸

17 Además de las referencias a Picasso y el inconsciente colectivo que hace Jung, es bastante elocuente la presencia mítica del toro: en la *Minotaure* de Picasso; en la elección del nombre de la revista *Minotaure* (en cuyo n° 7 aparece la foto de Man Ray de un torso que, ambiguamente, es a la vez la testa de un toro); en las pinturas de Le Corbusier a partir de 1945. Dentro de este proceso, en 1941 podemos encontrar, en el mismo barco, zarpando desde Marsella hacia el Caribe, a André Breton, Wifredo Lam, Fritz Lang, Victor Serge y Claude Lévi-Strauss, entre otros. Y veremos a otros personajes esenciales para nuestro relato en ese trance: Nabokov, Brecht, Grosz...; la lista es interminable. Por fortuna, de esta nueva irradiación sobre lo moderno, comienzan a existir interesantes trabajos, aunque todavía escasos en nuestra área lingüística. Vid. también, CONRAD, P. (1998): “Amériques, Amerika”, en *Modern Time, Modern Places. Life and Art in the 20th Century*. Londres: Thames & Hudson, 1998.

18 Las ideologías actúan siempre “en franjas” que se entretajan. En un plano menos “lingüístico” que el del arte, es típico el caso de la ideología antiurbana, que, con la obra de Geddes y Unwin, y su influencia en los filones del conservacionismo y el regionalismo norteamericanos de los años veinte, asume connotaciones inéditas y pone los fundamentos de las técnicas modernas del *planning*. Lewis Mumford es un buen ejemplo de esta convivencia: su polémica contra el *International Style* en defensa de un *Bay Region Style*, inspirado en una línea que va de Maybeck



En ese marco, cuando el proyecto moderno comienza a difundirse, Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock (1932), por un lado, y Sigfried Giedion (1941), por otro, construyen su historia *desde fuera*, presentándolo como un ciclo unitario de forma similar a la del proyecto clásico, reiniciando una nueva construcción historicista¹⁹. Pero ni esas ni las explicaciones consoladoras y evolutivas de Giedion en *Space, Time and Architecture* logran ya disimular la diferencia entre su mundo y el de Behne, Platz o Taut: su operatividad ingenua y apasionada no oculta los límites de una reducción a una improbable “coherencia” de la actividad de los “maestros”, a quienes intenta colocar al margen del desorden irreductible de los hechos y de su propia obra, cada vez más divergente, cada vez más alejada de un único centro de referencia. En las declaraciones finales de los CIAM de Frankfurt (1929) y Atenas (1933), de antes y después de 1930, ya se anuncian esas divergencias.

Las obras elegidas por Henry-Russell Hitchcock en la introducción a *Built in USA 1932-1944*: el edificio para la Johnson & Son en Racine, de F. L. Wright (1936-1939); el Pabellón del Brasil en la Exposición Internacional de Nueva York, de Costa-Niemeyer (1939), y los proyectos de Le Corbusier en la URSS, obligan a Giedion a nuevas formulaciones en torno al tema de la “monumentalidad”, que hasta ese momento había rechazado sistemáticamente, como ajeno al sentido del movimiento moderno.

Los autores incluidos en el libro de Hitchcock, así como la actividad de los restos del naufragio alemán —de Gropius en Harvard, de Mies en el IIT, de Moholy-Nagy en la New Bauhaus de Chicago o de Josef Albers en el Black Mountain College—, permiten hablar de un auténtico *traslado* de la experiencia europea en vivo —con lo que ello tiene de intercambio, de selección y de conflicto—, más que de meras “influencias”²⁰. Cuando Mies van der Rohe abandona Europa, a los 51 años,

a Wurster, recuerda la posición de Heinrich Tessenow o un insuficientemente estudiado Werner Hegemann, cuyo recuerdo en Estados Unidos se prolonga bastante más allá de su muerte en 1936. En los textos de Giedion (*The New Regionalism*, 1954) o Gropius (*Eight Steps Towards a Solid Architecture*), puede advertirse una confluencia de intereses. Y también en la combinación de modernidad y *Englishness* que rezuma la revista *Architectural Review* a finales de los años cuarenta —interesada por el proceso del neoempirismo sueco— y que puede sintetizarse en los términos *townscape* y *sharawadgi*.

19 Vale la pena recordar los “principios generales” que, según Argan, subyacen en la arquitectura moderna, desarrollada ya a escala mundial: 1) la prioridad de la planificación urbanística sobre la proyección arquitectónica; 2) la máxima economía en el uso del suelo y en la construcción; 3) la racionalidad rigurosa de las formas arquitectónicas; 4) el recurso sistemático a la tecnología industrial, a la estandarización, a la industrialización en general; 5) la concepción de la arquitectura como factor condicionante del progreso social y de la educación democrática de la comunidad.

20 Es importante reconocer la línea de pensamiento que hay entre el de Moholy-Nagy (*The New Vision*, traducción de Von Material zu Architektur, 1929, y *Vision in Motion*, 1946) y el de su compatriota Georgy Kepes (*Language of Vision*, 1944), el de Rudolph Arnheim o el de Josef Albers, en el marco de la reflexión sobre el arte moderno y la imaginación en los años cuarenta y cincuenta. Es interesante comparar estas actividades con las de la Escuela de Ulm, bajo la dirección de Max Bill, Tomás Maldonado, Otl Aichler, y Herbert Ohl (1953-1968).



para ocupar su cargo de director del Armour Institute of Technology de Chicago, su filosofía de la arquitectura (*Baukunst*), influida por sus lecturas de Guardini, Schwarz y Dessauer, ya ha madurado, pero este no es el caso de Josef Albers o Marcel Breuer en arquitectura o de Arshile Gorky o Willem de Kooning en pintura, o de todos los que no accedieron a puestos de importancia en la docencia universitaria pero que forman parte del “proyecto moderno” europeo *trasladado* a América, y aún más cuando se comprueba que la que en algún momento había sido considerada la patria natural de lo “moderno” –la Unión Soviética– se cierra definitivamente²¹.

Giulio Carlo Argan lo explica así al referirse a “la crisis del arte como experiencia europea”: “Husserl [...] veía inevitable, pocos años antes de la Segunda Guerra Mundial, la crisis [...] del sistema cultural basado en la racionalidad y, naturalmente, en la conciencia de sus límites y en la complementariedad natural de la imaginación y la fantasía (el arte), respecto de la lógica (la ciencia). Por el contrario, la cultura norteamericana ignora esta proporcionalidad básica: la ciencia no es una actividad que esté en contradicción con una cultura fundamentalmente humanística, y nada limita su progreso [...] En todo caso, el problema no nace antes [de realizar la obra], sino después, pues solo después se puede preguntar, si se quiere, para qué sirve, o qué significa la creación del artista.”²² Argan recuerda a Camus en su primera visita a Nueva York en 1946, cuando, a la vista de las grandes moles edificadas, remarca que “el corazón tiembla frente a *tan admirable inhumanidad*”. El historiador italiano parece entender lo que ocurre en América pero, sin embargo, en Europa reacciona contra el viraje “irracional” de Le Corbusier en Ronchamp, sin ver cómo la prestigiosa Escuela de Ulm, bajo la dirección de Max Bill, heredera de la Bauhaus y víctima de su persistencia en la racionalización y metodización del objeto con que él coincidía, iniciaba una larga crisis en 1957, que culminaría significativamente en 1968.²³

21 Solo desde esta condición puede entenderse la posición que Mies adopta frente a la ideología del progreso de raíz positivista y las expresiones estilísticas que lo rodean, su laconismo (“*Bilde, Künstler, rede nicht*”, decía Schwarz –y también Berlage–, citando a Goethe).

El prudente distanciamiento que Konrad Wachsmann adopta con respecto a Buckminster Fuller se aproxima a las tesis de Mies: “Los objetivos de la época serán servidos por el diseñador universal, el cual, como el diseñador industrial, utilizará la industria como una herramienta compleja. La frontera entre producto, elemento constructivo y estructura se irá diluyendo hasta desaparecer” (*Wendepunkt im Bauen*, 1961).

22 Argan, G. C. (1991): “La crisis del arte como ciencia europea”, en *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*.

23 *Vid.*, además, su escrito polemizando con Rogers: “Contro Ronchamp”, en *Casabella-Continuità* (enero-febrero de 1956). Fiel a Croce, Argan rechazaba extender el juicio sobre el fallo del racionalismo como ideología a sus aportes estéticos y técnicos –“la gran herencia”–, anticipando un argumento que Jürgen Habermas plantearía 23 años más tarde en *La Modernité, un projet inachevé*.

Por otra parte, Argan, arremetiendo contra un dogmatismo reductivo y contra las extrapolaciones



La Segunda Guerra Mundial demostró que el *ethos* racionalista, basado en la ideología del progreso, en la determinación funcional y en el avance tecnológico, no había podido garantizar los valores humanos más elementales –baste recordar los genocidios perpetrados siguiendo una precisa planificación a gran escala o las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki– ante una guerra que se presentaba como expresión culminante de la destrucción sistemática y organizada del hacer-para-destruir, de lo que posteriormente Henri Lefebvre denominará, no sin ironía, “la obsolescencia planificada”. Pese a que las doctrinas heredadas comenzaron a ser revisadas, la orientación positivista se mantuvo más allá de 1945, concentrada –ante los apremios de la reconstrucción y las necesidades de vivienda– en la estandarización, el planeamiento científico y las nuevas tecnologías²⁴. En Marsella, Le Corbusier todavía pudo anclar el paquebote de la *Unité d’habitation*, emblema supremo de su “antigua” estética urbana (1947-1953). Antigua en tanto que vinculada al racionalismo iluminista y porque los textos sobre *L’espace indicible* de la misma época traducen objetivos más trascendentes, que coinciden con los de Barthes, Bachelard o el propio Heidegger.²⁵

de métodos y conceptos aplicados para analizar otras épocas, señala: “Ya no podemos decir con seguridad que el concepto de espacio en la arquitectura de Wright, o de Le Corbusier, o de Gropius, o de Aalto, sea ‘el concepto de espacio de nuestro tiempo’; mientras que, con una notable aproximación, podríamos afirmar que el concepto espacial de Brunelleschi es ‘el concepto de espacio de principios del 400’.”

24 En el fondo, la guerra había sido una pura planificación funcional y una organización industrial. No es casual que en 1943, una década después del IV CIAM, se publiquen la *Carta de Atenas* o *Sur les quatre routes*, que instan a aprovechar las “inmensas posibilidades de una alianza entre los planificadores y la industria”. Basta con repasar el tomo IV de su *Oeuvre Complète* para confirmar los esfuerzos del maestro suizo en ASCORAL, pero también los casos de Marcel Lods y Jean Prouvé, apoyados por Eugène Claudius-Petit, ministro francés de la Reconstrucción. Los proyectos de “Bucky” Fuller para transformar la industria de guerra en industria de la construcción del futuro, los programas para “la casa del soldado que vuelve de la guerra” o los de las *Case Study Houses* de John Entenza son representativos de esa línea en los Estados Unidos.

25 Las fechas son significativas: *L’espace indicible* (Le Corbusier, 1946), *La Terre et les rêveries du repos* (Gaston Bachelard, 1948), *Bauen, Leben, Denken* (Martin Heidegger, 1951). Este último texto es presentado en las reuniones que congregan en Darmstadt a Heidegger, Ortega y Gasset, Otto Bartning, Paul Bonatz, Ernst Neufert, Richard Riemerschmid, Wilhelm Kreis y Rudolf Schwarz para debatir sobre la “deshumanización del arte” –la “pérdida del centro”, como diría Sedlmayr en 1948–, en una línea que intenta poner a salvo la tradición de la “auténtica” cultura alemana de la debacle nazi. Schwarz, un ex alumno de Poelzig, había sido un activo miembro de los movimientos juveniles católicos orientados por el filósofo y teólogo Romano Guardini, que permanece en Alemania durante la guerra. Los escritos de Guardini (*Briefe vom Comer See*, 1927) y de Schwarz (*Wegweisung der Technik*, 1951) afirmaban el potencial de la tecnología como una “archiproducción”, pero advertían sobre la necesidad de controlarla. En este mundo, hay que situar un filón cultural prácticamente olvidado: el que encarna Henry Moore, proveniente de la raíz iluminista inglesa. El tema de lo continuo presente en su escultura, entendido como el devenir o el crecer de lo orgánico, se encontraba ya en las líneas curvas u onduladas de William Hogarth o en la relación cíclica entre las cosas y el espacio que hay en John Turner, y que remite a un estado de armonía entre el hombre y la naturaleza muy próximo al que Le Corbusier sugiere en *L’espace indicible*.



En ese marco, y cuando el *New Deal* agoniza en unos Estados Unidos debilitados por las deudas de guerra, el Estado comienza a abandonar proyectos o a rechazar las propuestas más utópicas (como la de Wright de 1943 para construir su sueño para la clase media suburbana –la *Broadacre City*– a lo largo y ancho del país) y cede su iniciativa a una industria cada vez más autónoma, que provoca un crecimiento rápido de las periferias urbanas, un proceso en el cual un simplificado *International Style* se presenta como el más disponible a gran escala²⁶. Una auténtica arquitectura de la burocracia se pone en pie en América del Norte, en Europa y también en Asia y en América del Sur. Desprovistos de la calidad trágicamente consciente de sí de un Mies atemporal, los desnudos paralelepípedos de vidrio de la arquitectura del SOM o de Bunshaft en América, o los de Jacobsen o Eierman en Europa, acentúan el acuerdo entre la gran industria y los nuevos instrumentos de proyectación. La vieja consigna *Form follows function* se convertirá en flexibilidad anónima, y la planta libre, en mero planeamiento modular. Frente a este panorama, las neomonumentalidades de Nowicki, Nervi, Morandi, Yamasaki y otros aparecen como las defensoras del lenguaje.²⁷

Las reflexiones de Giedion en los años de la guerra sobre la compatibilidad entre monumentalidad, democracia y arquitectura moderna llevaban un sello rooseveltiano y una intención de apartar algo de la arquitectura del mercado implacable. El final de la guerra y el espíritu de magnanimidad internacionalista que caracteriza la creación de la ONU²⁸ no hacen más que aumentar aquel espíritu, que no tarda en manifestarse en una serie de proyectos “modernos” fuera de los límites habituales hasta 1930²⁹. La aspiración a la modernidad como elemento

26 El *better living through technology* de las clases medias americanas, la globalización de la información y de las comunicaciones o la movilidad han sido, ingenuamente o morbosamente, opuestos a las relaciones entre la arquitectura y la sociedad europea de los años veinte. El hecho que los Estados Unidos llegaran antes que Alemania a la *Zivilisation* no puede ocultar las referencias comunes a ambos procesos: el *Existenzminimum*, como bien advertían los nazis, no era el domicilio definitivo del hombre moderno. La intervención de Neutra, Breuer, Gropius en la configuración del nuevo ambiente americano así lo demuestra, curiosamente, sólo afectada por los comités de McCarthy. Tampoco lo era la metrópoli, reducida a la escala de un nudo histórico en el camino hacia lo que McLuhan describiría años más tarde como el *global village* (1964) pero que los escritos y la obra de Victor Gruen ya habían anticipado. No solo son anglosajones los autores interesados en esa “prosperidad”: vid. FOURASTIÉ, J.: *Le grand espoir du XXe siècle* (1949) y *Machinisme et bien-être* (1950).

27 Recuérdese el extraordinario texto de Matthew Nowicki, “Origins and Trends in Modern Architecture”, publicado póstumamente en MUMFORD, L. (1952): *Roots of Contemporary Architecture*.

28 El episodio del concurso del edificio de la ONU y su ejecución final por Harrison & Abramovitz se inserta en el proceso descrito.

29 El retorno de las reuniones del CIAM en Bridgewater (1947) está impregnado de ese espíritu, al tiempo que crece el disenso interno, encabezado por el grupo holandés, en torno al tema de la imaginación, el medio ambiente y la tecnología moderna, y por el nuevo rumbo de la obra de Le Corbusier. En el encuentro de Hoddesdon (1951), se agrega la discusión sobre los trabajos y las



constitutivo del nuevo mundo, en su ilusión de mayor independencia; la ausencia de una tradición previa a la cual oponerse, la necesidad de símbolos tras los cuales encuadrar a las poblaciones inmigrantes –en algunos casos, europeos exiliados–, así como las relaciones entre la arquitectura moderna, el gusto altoburgués y los procesos populistas, hacen salir la arquitectura moderna de su ámbito “occidental” más estable. Costa y Niemeyer en Brasil, Le Corbusier en la India o Kahn en Bangladesh son los ejemplos paradigmáticos de esta renovación –que algunos ven, al principio, como una salvación– del proyecto moderno³⁰.

Pero la posguerra incorpora otros intereses, especialmente en el ámbito europeo: las ideas de crecimiento, “evolución,” en el lenguaje de los ideólogos –en su mayoría economistas–, del progreso, informan de un interés por lo biológico como metáfora correctora. Su traslado “positivo” a la arquitectura, aunque nada lineal, no se hace esperar: el *Modulor* de Le Corbusier; los argumentos “ecológicos” –llenos de contradicciones postcoloniales– de Neutra en *Survival through Design* o de Fry y Drew en *Tropical Architecture*; los proyectos de Louis Kahn;³¹ el antiurbanismo de Scharoun; el determinismo biológico de Moholy-Nagy y sus herederos, o la idea de “crecimiento y cambio” en los proyectos del Team X –en especial, de Van Eyck– reflejan las distintas articulaciones de esas búsquedas,³² al tiempo que permiten la consolidación de sus alternativas y formaciones más “ideológicas,” las más conscientes de los cambios ocurridos.

Por otro lado, la nostalgia de Gaston Bachelard en *La Poétique de l'espace* (1958), en parte enraizada en Heidegger, aboga por una casa como envoltorio, como retiro, como centro de la vida, como condición para la existencia del alma, frente a la desmesura de la gran ciudad. Su reacción es paralela a los ataques

necesidades de la posguerra, en especial el tema del “corazón de la ciudad” y la interpretación de Le Corbusier en torno al problema de la monumentalidad: la síntesis de las artes.

30 Las clásicas extrapolaciones de esos modelos en la América del Sur de la posguerra parten de un grave error histórico: el de no entender que difícilmente el fascismo –al menos el italiano o el alemán–, perdedor en la guerra, podría interesar como modelo frente a la triunfante combinación de providencia y policía que encarna el *New Deal*. Vale la pena recordar quiénes son los primeros en teorizar acerca de esa arquitectura, al margen de los propios brasileños: Alvar Aalto, Stamo Papadakis, Philip Goodwin, Henry-Russell Hitchcock. En *The International Style twenty years after* (1951), este último relee críticamente los puntos de vista de la Exposición del año 1932 y anuncia el cierre histórico de un ciclo que ha generado su propia “academia” y una mayor diversidad, que no “perderá contacto con el *International Style*, si este es interpretado tan ampliamente como se pretendía en 1932”.

31 Es la época de su asociación con Anne Tyng –ávida lectora de *On Growth and Form*, de D'Arcy Thompson (1944)– Fuller o Le Ricolais y de su frecuente aparición en la revista *Perspecta*.

32 Durante el CIAM IX, reunido en Aix-en-Provence (1953), y el CIAM X, en Dubrovnik, ya sin la asistencia de Le Corbusier (1958), se evidencia la crisis final tras la reunión de Otterlo, hegemonizada por el Team X. Es importante recordar la posición de Argan en ese momento. Vid. ARGAN, G. C. (1965): *Progetto e destino: Saggi di arte e di letteratura*.



que Jane Jacobs en *The Death and Life of Great American Cities* (1961) y Lewis Mumford desde el *New Yorker* –aunque opuestos– dirigen sobre la *urban renewal* del *common sense*, encabezada por Robert Moses, comisionado de Parques de Nueva York.³³

Como signos del final del Plan Marshall y del *welfare state* de la posguerra, dos exposiciones europeas refundan el romance europeo con los Estados Unidos. La primera es la que miembros del Independent Group organizan en Londres: “This is tomorrow” (1956), fantásticamente explicada en el *collage* de Hamilton: *What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* La exposición anticipa el pop, basado en una identificación de la tecnología con la libertad, contra el puritanismo moderno, contra el sentimentalismo del *welfare state*.³⁴ La segunda es “Interbau” en Berlín, en 1957, cuyos objetivos más “profesionales,” incluso claramente políticos –actúa como la “alternativa occidental” a la Stalinallee en el Berlín comunista– no ocultan los ecos de la primera en la cubierta del catálogo: *Wir wohnen gern modern*.³⁵ Pese a este triunfo de la arquitectura moderna dentro de un proceso racionalizador, la crisis del CIAM es imparable y solo puede ocurrir en el marco de una completa institucionalización de la cultura arquitectónica moderna, o, mejor dicho, contra ella, en tanto que puro pragmatismo, alejado ya de compromisos teóricos o sociales y como constitución de una nueva opción.

La aparición o la transformación radical de una serie de revistas, como *Casa-bella-continuità*, *Le Carré Bleu*, *Forum*, *Metabolism*, *Archigram* o *Internationale Situationniste*, más o menos orgánicas en el nacimiento de nuevas formaciones, hablan de un intento de recuperación de “lo moderno como causa,” de un regreso al espíritu del estar yendo *vers une architecture* y no de estar *ya en ella*.³⁶

33 Vid. también nota 13. Paralelamente, Ernesto Nathan Rogers introduce el concepto de “preexistencia ambiental,” cuyo ejemplo más desafiante es la Torre Velasca (Milán, 1950-1957), severamente atacado por los Smithson en Otterlo y en una relación ambigua con la erupción ecléctica y *neoliberty* que domina el ambiente italiano de los años sesenta. En ese marco, podemos contextualizar el espíritu propositivo de *La imagen de la ciudad* de Kevin Lynch (1960).

34 El Independent Group se forma en una típica institución del *welfare* cultural inglés, el Institute of Contemporary Arts, y su actividad permanece estrechamente vinculada a la *Architectural Review*, editada por Reyner Banham. Entre los miembros del grupo están los Smithson, James Stirling, John McHale, Peter Carter, John Volker, Richard Hamilton, Nigel Henderson y William Turnbull.

35 Brillante ejemplo de su generación, siguiendo el camino de Grosz, o de Hesse antes que él, Wim Wenders, nacido en Düsseldorf en 1945, crecerá bajo este mundo alemán ansioso de América que dará frutos importantes. Recuérdese, como dos caras de una misma personalidad, *Paris, Texas*, ambientada en América, o *Kings y Kings of the Road*, viceversa.

36 La *Internationale Situationniste* es fundada en Italia en 1957 por Guy Debord, Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio y otros, provenientes de otros grupos experimentales o en contacto con ellos, como la Letterist International o el International Movement for an Imaginist Bauhaus. Este último había sido fundado en 1953 por Asger Jorn, un ex miembro del grupo CoBrA (junto con Constant Nieuwenhuys y Christian Dotremont) y a él se unen, además de Nieuwenhuys, Roberto Matta y Ettore Sottsass. En *Le grand jeu à venir*, Constant Nieuwenhuys, tras abandonar a los situacionistas en 1960, anticipa el optimismo tecnológico y las analogías orgánicas de Banham,



Los Smithson transitan imperceptiblemente de lo popular al pop, para el cual el ámbito inglés y su *welfare state* están afinados, y su gusto por la inmediatez empírica tendrá una derivación megaestructural y tecnologista en Archigram. La estética del cambio y de lo consumible alcanza el objeto arquitectónico y la ciudad que este sugiere: la *instant city* o la *walking city*, en un principio, y, luego, la no-casa, el no-edificio, la no-ciudad –que Banham celebra–, pero en el fondo nada cambia y las metamorfosis prometidas se transforman en eternidades programadas.

Habrà que tener en cuenta otros signos de preocupación que se precipitan en este último tramo, para poder acercarnos a nuestras inquietudes actuales, que provienen del campo de la actividad artística. El decir “¡no!” con voz de trueno de Pollock, expresivo del *Angst* americano contra la progresiva tecnologización, en contra del surrealismo –aunque próximo a él en sus ingredientes “azarosos”– al final de los años cuarenta, tiene una contrapartida europea en el decir “¡no!” con aire de farsa de la obra de Beckett. “¡No!” contra el horror de la Segunda Guerra, pero fundamentalmente “¡no!” contra las torturas francesas en Argelia de los años cincuenta, prolongado por otros “¡no!” contra la guerra del Vietnam de los años sesenta y contra las de las policías y los ejércitos africanos, asiáticos o latinoamericanos durante los años setenta. El cuerpo sin órganos de Beckett es el inverso del maquinismo del cual se había alimentado el arte que correspondía a la ideología del progreso, el arte anterior a 1930, pero incluso lo es respecto de los regueros vitalistas de Pollock. Entre el teatro de Beckett y el *Totaltheater* de la Bauhaus, hay una distancia similar a la que podía darse entre este y la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Al mundo de la economía escénica, la supresión de los gestos, la concentración verbal de Beckett; a “volver a empezar, desde ninguna parte, desde nadie, desde nada”; a la consigna de “fracasar como nadie se atreve a fracasar”; corresponden las antinaturalezas de Yves Tanguy, el espacio que deshace la figura en las esculturas de Giacometti o las licuefacciones de las figuras en las pinturas de Bacon. Hay allí uno de los orígenes de una vertiente importante de la imaginación de nuestro tiempo, la forma de los sonidos que nadie escucha de John Cage, la no danza de Merce Cunningham o Twyla Tharp, los actores-pintores del teatro de Kantor, el narrador sin nada que decir de Alain Robbe-Grillet, el *Art as art* de Ad Reinhardt, el material duro y acuoso de las *hard edge* o de los objetos de los minimalistas. Contra la épica del expresionismo abstracto, contra la reproductibilidad técnica, se propone el aura de la visibilidad del objeto, que incluye al espectador y lo hace itinerar y experimentar rítmicamente escalas y dimensiones.

Pero no todos los silencios ni todos los cortocircuitos arte-vida significan lo mismo, y habrá que establecer matices. Cuando Barthes se refiere al escritor moderno diciendo que “vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo

de Archigram o de los metabolistas japoneses: “El *homo ludens* de la sociedad futura no tendrá que hacer arte porque podrá ser creativo en su vida cotidiana.”



de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o la vida social; coincide con la posición de Clement Greenberg con relación a las artes visuales,³⁷ pero se coloca lejos de la “tradición de derrocar la tradición” de Harold Rosenberg, de la “cultura adversaria” de Lionel Trilling, de la “cultura de la negación” de Renato Poggioli, o de una visión “afirmativa” del modernismo, desarrollada por un grupo heterogéneo que coincide con la aparición del *pop art*, entre los que incluimos a John Cage, Lawrence Alloway, Leslie Fiedler e, incluso, Marshall McLuhan.

En el ámbito europeo, la crítica que se produce en la *Internationale Situationniste* –inspirada, en buena parte, por la prédica de Henri Lefebvre–³⁸ rebusca en la ciudad los *mass media* y las relaciones cotidianas, augurando la aparición de una cultura de oposición que estará presente en la actividad insurreccional de mayo de 1968. Pero tan importantes como sus puntos de vista son sus formas de actuación –que evocan el “flaneurismo” onírico de *Paysan de Paris* de Louis Aragon, el carácter insurreccional de Rosa Luxemburgo, la indistinción intencionada del hecho estético de Rauchenberg o Johns y los ejercicios lingüísticos de Velimir Khlebnikov–, enmarcadas por los conceptos programáticos de Guy Debord: “situación construida”, “psicogeografía”, “deriva”, “urbanismo unitario”, “sociedad del espectáculo”. En ellos, existen síntomas de superación del problema del arte-objeto e invitaciones al uso artístico del ambiente, de las formas artísticas plurales; atención a las formas blandas y a los materiales artísticos; interés por las técnicas y por los escenarios múltiples.³⁹ Como en el teatro de los años setenta,

37 BARTHES, R. (1973): *El grado cero de la escritura*. GREENBERG, C. (1961): *Arte y cultura: ensayos críticos*. Vid. también Blanchot: “Escribir es romper ese vínculo [el del lenguaje con el mundo]. Es, además, retirar el lenguaje del curso del mundo, soltarlo de cuanto hace de él un poder mediante el cual, si yo hablo, es el mundo quien se habla.” En: BLANCHOT, M. (1955): *L'espace littéraire*. Y Cage podría completar la frase del modo siguiente: “lo cual no significa que dejemos de enfurecernos”. CAGE, J. (1985): “Diary: How to Improve the World (You will only make matters worse)”, en: *A Year from Monday*. Londres-Nueva York: Boyards.

38 Desde *Critique de la vie quotidienne*, comenzada en 1940 y centrada en las relaciones entre la vida cotidiana y el urbanismo en la sociedad moderna, Lefebvre desarrollaba sus temas centrales –la necesidad diaria de juego y espontaneidad, la supresión de la vitalidad humana en el planeamiento burocrático, el rol eruptivo de “momentos” de posibilidad radical en la experiencia urbana. Como ilustra Goddard en Alphaville (1965), la periferia de la posguerra francesa es el objeto central de la crítica, condensada finalmente en *Le Droit à la ville* (1968). Allí busca vincular la teoría con la práctica urbana, delineando una praxis de la ciudad que sintetice el análisis objetivo y la utopía experimental, mediante el despliegue del “imaginario” en la producción de nuevos conceptos de la vida urbana. Crítico con lo que consideraba las tres ideologías dominantes en la arquitectura de los años cincuenta –estructuralismo, formalismo y funcionalismo–, Lefebvre atacaba a los arquitectos, meros aplicadores dogmáticos de esas teorías.

39 Existen muchas derivaciones, en esta nueva concepción del “trabajo inmaterial” y la “cooperación colectiva”, al “desgarro ontológico” ocurrido a finales de la década de los sesenta –Negri señala incluso que en 1968 comienza el siglo XXI. Pueden rastrearse paralelismos y divergencias interesantes entre estos procesos y las posiciones de Michel Foucault sobre la modernidad. La concepción de la arquitectura como disciplina y como discurso, relacionándola con la “espacialización del conocimiento” dentro su proyecto “arqueológico” de desmitificación y reconstrucción de los orígenes de la razón moderna y sus instituciones, necesariamente afectó la relación entre



el sujeto, desaparecido en la obra colectiva de la década anterior (Living Theatre, Open Theatre, San Francisco Mime Troupe), se reconstituye aceptando el proceso de desintegración como marco de nuevos tipos de integración: el nuevo lenguaje-mundo es poder de determinación del sujeto, camino hacia las profundidades de su vida individual. Algunas obras finales de Le Corbusier; la *Endless House* de Frederick Kiesler; el *Guggenheim Museum* de Frank Lloyd Wright; los trabajos de Mathias Goeritz con Luis Barragán en México; los escritos y propuestas de André Bloc, Claude Parent o Paul Virilio; los *empaquetages* de Christo, o los *earthworks* de Robert Smithson, dan indicio de las nuevas sensibilidades.⁴⁰

Tres textos cierran un ciclo y abren otro, más allá de los eventos de mayo de 1968: *El final de la utopía* (1967) de Herbert Marcuse, *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi (1966) y *L'architettura della città* de Aldo Rossi (1966). Los dos últimos verifican “desde afuera” la ruptura del collar del pensamiento funcionalista operante para lanzarse en otras direcciones. Pero esta negación, este deseo moderno de borrar todo lo anterior, no crea un mundo nuevo *ex nihilo* sino que recobra lenguajes de otro pasado, oponiendo el prestigio del patrimonio a la aceleración de la historia. Por un lado, la afirmación de la ciudad como artefacto fundamental de la cultura y como depósito de la memoria colectiva se orienta, en Rossi, hacia una serie onírica tautológica. Por otro, Venturi realiza una compleja operación: partiendo de la crítica americana moderna de T. S. Eliot a William Empson (*Seven Types of Ambiguity*), sus argumentos se deslizan hacia una polémica populista, muy marcada por la experiencia de Scott Brown en el Londres de los años cincuenta –el de la Exposición de 1956. La *Mother's House* de Chestnut Hill (1962) y la *Guild House* de Filadelfia (1960-1963) son un ejemplo de que la única “institución” es lo real, y eso es lo que habla”: América, tal como es; los *objetos*, tal como se expresan; las *mercancías*, tal como gobiernan; la ciudad, como mercancía suprema. Quien parece haber desaparecido es el sujeto; el proyecto ha quedado reducido a tipo, a puro

espacio y tiempo. Después de 1968, Foucault comenzó a describir su método como “genealógico”, con el fin de establecer “no el poder anticipatorio del significado, sino el azaroso juego de las dominaciones”. De este modo, el racionalismo, un fenómeno histórico más allá del bien y del mal, fue visto como capaz de producir terror a través de su régimen disciplinario y, a la vez, indispensable en la evolución del conocimiento humano. La complacencia en la crítica y en la lucidez descriptiva de las armas panópticas y ubicuas del poder conduce, por distintos caminos, a la aceptación de la inutilidad de todo esfuerzo y a un estado de desolación paralizante.

40 El concepto de la “arquitectura oblicua” de Virilio (*De la sculpture à l'architecture*) deriva de una crítica de la forma en que la organización vertical y la horizontal separaban la arquitectura y el urbanismo, canalizando el movimiento a lo largo de obstáculos contruados. Radicalizando elementos implícitos en Le Corbusier desde el Palacio de los Soviets, Virilio crea grandes planos inclinados, “circulaciones habitables”, verdaderas topografías en torno a las cuales el movimiento y la vivienda quedan integrados. “La arquitectura es una forma de conciencia”, sostienen Virilio y Parent (1968): “La sumisión a la idea de estabilidad y equilibrio vertical es todavía un absoluto en arquitectura, mientras que, en campos como la filosofía y la teoría económica, este vocabulario ha sido superado por las ideas de transferencia, desplazamiento e inestabilidad sucesiva... La estabilidad no es sino la imagen del hombre sometido al magnetismo de la Tierra. En adelante, esta representación será anacrónica. Solo puede estorbar nuestra imaginación (1968).” *Vid.* también VIRILIO, P. (1980): *Estética de la desaparición*.



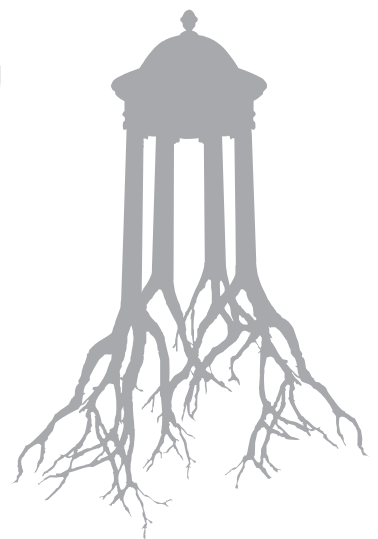
signo, y el mundo, ya sin forma, ha pasado a ser solo apariencia: es, por tanto, político. Como en el *pop art*, la regresión del objeto a la cosa –al tipo– implica una condición de indistinción y, por tanto, una regresión de la noción diferenciada de espacio a la noción indiferenciada de ambiente. Es, pues, el fin o la negación radical de la concepción humanista, para la cual el arte era la diferenciación entre sujeto y objeto, y la definición de su relación a un tiempo espacial y dialéctica.

Pero, en este proceso, hay mucho más que un solitario Rossi o un mero Venturi. El trayecto entre los escritos tempranos del cenáculo milanés y la forma que ese filón de pensamiento fue tomando está adornado por una serie de circunstancias relevantes y constitutivas del tránsito de la “genialidad” modernista al aparente antivanguardismo tipologista de los años setenta: la fortuna de la obra de Louis Kahn y su compromiso con lo ontológico, el reconocimiento de las aportaciones del viejo tronco neohegeliano del eje Warburg-Courtauld (Panofsky, Wittkower, Rowe e, incluso, Colquhoun), las arqueologías de modos proyectuales modernos (el Eisenmann de los “Five Architects”, Rossi, Ungers) y de los proyectistas marginales del movimiento moderno (de Loos a Hilberseimer, pero también figuras externas a la vanguardia como Tessenow o Plecnik).⁴¹

Berman registra el cambio con nostalgia: “El eclipse de la ideología de lo moderno en la década de los setenta ha significado la destrucción de una forma vital de espacio público. Ha apresurado la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes de mónadas sin ventanas.” En esta inquietud, nos recuerda el final del manual de Tafuri: “Es un verdadero malestar el que advertimos al terminar esta obra...” Como Berman, Tafuri se niega a aceptar la desaparición de la racionalidad, de la relación científica y proporcional entre el valor y el trabajo, y su nostalgia parece orientarse, más que hacia lo “expresivo” de Pollock o de los gestos monumentalizados de Hartung, al “nada que estructurar, sino experimentar” de Tony Smith. La esperanza en la nueva síntesis, en un nuevo paradigma, parece reunir a estos autores, de tradiciones intelectuales diferentes: resuena en ellos el “sí, dije sí, quiero sí» de Molly Bloom, la frase que cierra el libro modernista por excelencia.

La desaparición física de los maestros anticipa y empaña el final de este relato, pero somos conscientes de que, a diferencia de otros “ciclos” históricos que, a efectos didácticos, podrían considerarse cerrados, nuestro ciclo se prolongará más allá del tema de la última lección, hasta 1989, momento de la caída del Muro de Berlín. A partir de allí, entramos en el terreno de la crónica –o de la crítica a secas o, para decirlo con palabras de los *Annales*, de una “historia del presente”.

41 Dejamos de lado con entusiasmo, por demasiado simplistas, los “regionalismos críticos” tan caros a Frampton (es imposible entender a Siza o a Barragán a partir de ello), así como el *episteme* internacionalista de los gurús del posmodernismo que, por razones obvias, han desarrollado una vocación tipologista, adecuada a sus fines. Berman concede cierta importancia a la influencia de la crisis energética en las actitudes intelectuales de finales de los sesenta.



→ 1

Le Corbusier en los años treinta: máquina, memoria y naturaleza

En las páginas de *Précisions* (1930), Le Corbusier revisa su experiencia parisina, contemplando lo realizado desde la publicación de *Vers une architecture* (1923). A modo de corteza protectora de esas “precisiones”, la cubierta del libro, el prólogo y el epílogo combinan argumentos de sabor técnico con referencias a los destinos pasados y futuros de los territorios y los pueblos americanos, frente a los cuales el maestro suizo se siente invitado a intervenir. Las referencias a la ciudad de Buenos Aires como una futura *ville neuve*, como una “pura creación del espíritu”, en oposición a la *paradoxe pathétique* de Nueva York, muestran un tono de epopeya propio de quien se coloca en la aurora de una nueva cultura, que necesita, a su vez, nuevos territorios. Entre los planes para Barcelona o Buenos Aires y el dibujo de la *Ville Radieuse*—su segundo modelo teórico de ciudad—, pueden constatarse interesantes semejanzas: linealidad, unidireccionalidad, cuadrícula, borde, *cité d'affaires* junto a la orilla.

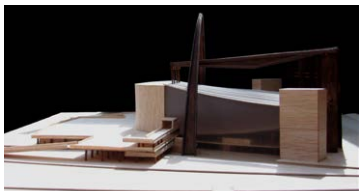
La apariencia de maquinaria biomórfica de los edificios-autopista que atraviesan el paisaje de Río de Janeiro no es diferente de la recreada en otro territorio cargado de promesas para Le Corbusier: Argel. En ambos proyectos, se obvian las inquietudes clasificatorias y racionalistas de sus modelos urbanísticos previos, como la *Ville Contemporaine* (1922). En Río, Argel o São Paulo, la ciudad, la naturaleza o el patrimonio cultural son absorbidos dentro de un mundo à *réaction poétique*, que crea un Le Corbusier cargado de savia surrealista, presente también en el *Ático Beistegui* (1930). Tras su alejamiento de Ozenfant y su



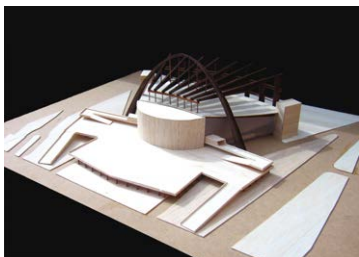
Centrosoyuz, vista interior de manzana, Moscú, 1928-1933



Centrosoyuz, vista desde la calle, Moscú, 1928-1933



Palacio de los Soviets, vista lateral auditorio para 15.000 personas, Moscú, 1931-1933



Palacio de los Soviets, vista plaza y rampas auditorio para 15.000 personas, Moscú, 1931-1933



Unité d'habitation, detalle pilares y entrepiso técnico, Marsella, 1945-1952

aproximación a Léger —conviene recordar que este también participa en el CIAM de Atenas de 1933—, su trabajo artístico experimenta cambios en el ámbito temático. Ello puede verse en el paso de los *objets type* a los *objets à réaction poétique*, tránsito de una pintura que pretendía emular la perfección de los objetos y métodos del mundo técnico a otra que introduce la figura humana y los objetos vinculados afectivamente a ella —enmarcados en el mundo de las armonías surrealistas, como lo demuestran las permutaciones formales del *Ático Beistegui* (1929). Pero no menos importantes son los cambios de técnica pictórica que ello induce: incorporación de colores primarios, desajuste entre dibujo y pincelada, aumento de la materialidad, mayor énfasis volumétrico... Son justamente estos últimos rasgos los que nos acercan y hacen comprensibles los cambios en su obra arquitectónica. Entre la pintura y la arquitectura, aparece una nueva actividad artística en la década de los treinta: la escultura, cuyos primeros ejemplos explicará en *L'espace indicible*, en 1946. Cuatro proyectos a gran escala sirven para ilustrar el sentido de las nuevas experimentaciones: la *Cité de Refuge* (1929-1933) y el *Pabellón Suizo* (1930-1933) en París, el *Palacio de los Soviets* (1931-1934) en Moscú y la *Unité d'habitation* (1945-1952) en Marsella.

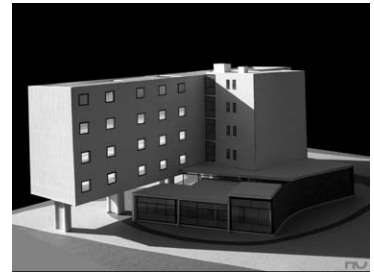
En la *Cité*, es posible ver cómo, sobre un terreno situado en un barrio degradado próximo a la *Porte d'Orléans*, de geometría difícil (en forma de L, con dos fachadas estrechas), se distribuyen el cubo del acceso desde la calle y el cilindro de la recepción —los volúmenes puros— por delante del gran prisma acristalado de las habitaciones. Pero, en este despliegue tan afín a la estética maquinista de la década anterior, no hay “caja de milagros”; ni juegos complementarios de contornos (*mariage de contours*) en el interior de la caja, como en la *Villa Savoye*. Le Corbusier está interesado en proponer un nuevo “tipo” de edificio, identificado con la curación y con la higiene, en el cual que la trayectoria que siguen los menesterosos de París desde la suciedad de la calle hasta la limpieza del lecho queda *representada* por tres piezas principales: un cubo, un cilindro, un paralelepípedo vidriado. Pero Le Corbusier no se queda solo en el desarrollo de este trabajo, sino que propone ir aún más lejos: prolonga su proyecto sobre su área de influencia e idea una *Cité d'hospitalisation*, en la cual el tejido urbano —el *fondo*— y el tipo representativo —la *figura*— entran en una relación conflictiva y anticipan algunos problemas del urbanismo moderno.



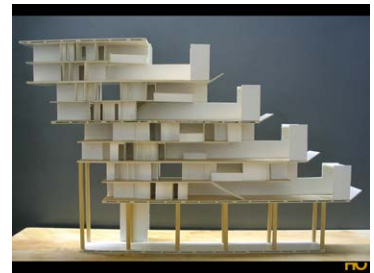
En el proyecto del *Palacio de los Soviets* para Moscú, la escala es inmensa a todos los niveles, desde el dimensional hasta el simbólico. El conjunto se afirma sobre su propia figura, compuesta por el ordenamiento autosuficiente y axial de un conjunto de prismas sobre una gran plataforma ligeramente inclinada. La difícil relación con la ciudad intenta establecerse haciendo dialogar el perfil de un montaje "clásico" de edificios-ícono cercanos al lenguaje de los constructivistas con el perfil lejano del Kremlin. Y, dialécticamente, la consideración del sentido de ese espacio azaroso que queda entre los volúmenes sueltos le devuelve nuevamente el interés por la fuerza de la forma y la textura de los objetos: "*unité dans le détail, tumulte dans l'ensemble*", apuntará en el croquis que compara la sección del *Palacio* con el Camposanto de Pisa.

En el *Pabellón* para los estudiantes suizos en París, Le Corbusier construye un mecanismo plástico que, pese a guardar alguna relación con el de la *Cité*, sigue cuestionando la pertinencia simbólica de los sólidos del Filebo. Desde el volumen prismático de los dormitorios –ciego por un lado, vidriado por otro–, se desprenden y avanzan dos cuerpos: el de la escalera a toda altura y el de los servicios comunes en la planta baja. Pero estos ya no son, definitivamente, los "volúmenes puros bajo el sol" de los años veinte, sino planos curvos de grosor variable, y están dotados de texturas –dos tipos de aplacado pétreo– destinadas a enfatizar la sensación de peso: un efecto que también está presente en los pilares ahusados de sección variable que sostienen el cuerpo de los dormitorios. La carga gestual de las curvaturas de los muros o la tensión del "*pas de deux*" que se establece entre las formas libres y la barra de los dormitorios preludian el muro sur de la *Capilla de Ronchamp* (1950-1955).

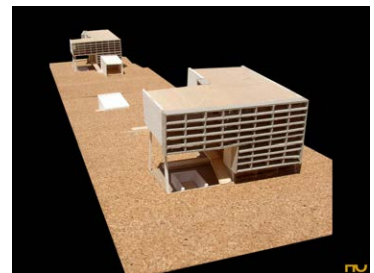
La *Unité d'habitation* de Marsella (1945-1952) nace como heredera de sus experiencias anteriores (uso del hormigón visto, empleo de nuevos materiales, montaje en seco, racionalización, etc.), en la emergencia de la reconstrucción. Regida por el *Modulor* –sistema de medidas, ya no "trazado regulador"; matemáticas, ya no geometría–, se propone como ejemplo de "un nuevo orden de magnitud para los elementos urbanos", apropiándose de las valencias simbólicas de un falansterio.



Pabellón Suizo, vista noreste, Ciudad Universitaria, París, 1931-1935



Edificio de viviendas plurifamiliares "Durand", sección, Oued Ouchaia, Argel, 1933-1934



Casas unifamiliares, Oued Ouchaia, Argel, 1933-1934



Bibliografía específica

COLQUHOUN, A. (1991): "Las estrategias de los *grands travaux*", en *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Júcar Universidad. [1ª ed.: *Modernity and the Classical Tradition*. MIT, 1989].

CURTIS, W. JR (1987): *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid: Hermann Blume.

GUTIÉRREZ, R. (ed.) (2009): *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Buenos Aires: Cedodal; Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

LAHUERTA, J. J. (2001): *Espagne. Carnets Le Corbusier*. Milán: Electa-Fondation Le Corbusier.

LE CORBUSIER (1971): *Oeuvre Complète: 1929-1934, 1934-1938, 1938-1946*. Zurich: Artemis.

LE CORBUSIER (1978): *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón. [1ª ed., en francés: Crès, 1930].

LE CORBUSIER (1935): *La Ville Radieuse*. Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui. [Reed.: París: Vincent Féral, 1967].

LE CORBUSIER (1951): *La Carta de Atenas*. Buenos Aires: Poseidón. [1ª ed.: *La Charte d'Athènes*. París: Plon, 1943].

LE CORBUSIER (1955 y 1983): *Le Modulor 2-1955 (La parole est aux usagers)*. París: L'Architecture d'Aujourd'hui. [Ed. en castellano: Buenos Aires: Poseidón, 1962].

LE CORBUSIER (1996): *Manière de penser l'urbanisme*. París: L'Architecture d'Aujourd'hui.

PAPADAKI, S. (con J. Hudnut, S. Giedion, Fernand Léger, J. L. Sert, J. Thrall Soby) (1948): *Le Corbusier Architect, Painter, Writer*. Nueva York: The Macmillan Company, 1948.

RODRIGUES DOS SANTOS, C., et al. (1987): *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Proyecto.

SBRIGLIO, J. (2004): *L'Unité d'habitation de Marseille et les autres Unités d'habitation à Rezé-les-Nantes, Berlin, Briey en Forêt et*

Firminy. París: Fondation Le Corbusier; Basilea, Boston, Berlín: Birkhäuser.

SOETEN, H.; EDELKOOT, TH. (1989): *La Tourette + Le Corbusier*. Delft: Delft University Press.

TAFURI, M. (1987): «Ville: Machine et mémoire: la ville dans l'œuvre de Le Corbusier», en: *Le Corbusier, une encyclopédie*. París: Centre Georges Pompidou, pp. 460-469.

TAYLOR, B. B. (1987): *Le Corbusier: The City of Refuge, Paris, 1929-1933*. Chicago- Londres: University of Chicago Press.

TZONIS, A. (ed.) (1985): Drawings from the Le Corbusier Archive. Villas, Public Buildings, Ronchamp. Architectural Design Series, 55, 7/8.

VON MOOS, S. (1977): *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen, 1977. [1ª ed. en alemán: *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*. Frauenfeld: Verlag Huber].

VOWINCKEL, A.; KESSELER, TH. (ed.) (1986): *Le Corbusier. Synthèse des Arts*. Berlín: Ernst & Sohn.

Unité d'habitation, terraza y guardería, Marsella, 1945-1952

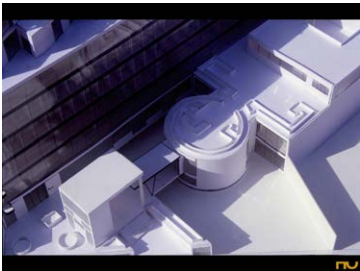




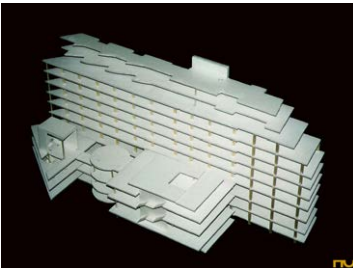
1.1. La Ciudad de Refugio. París, 1929-1933



Ciudad de Refugio, planta 7



Ciudad de Refugio, zona acceso



Ciudad de Refugio, estructura

La *Cité de Refuge* surge como consecuencia de un encargo del Ejército de Salvación, con la aportación filantrópica de la princesa suiza Edmond de Polignac, heredera de la fortuna de la familia Singer, fabricantes de las conocidas máquinas de coser. El destino del edificio, inaugurado en diciembre de 1933 con el nombre de *Refuge Singer-Polignac* en homenaje a la mecenas, era alojar los servicios generales de la institución y una población de 500 parisinos en situación de necesidad.

Le Corbusier aborda los inconvenientes derivados de su emplazamiento en una manzana densamente edificada en un barrio degradado de la circunscripción 13ª y lo transforma en una oportunidad para construir un edificio-manifiesto higienista sobre la relación entre arquitectura y salud. Las dificultades a superar son grandes: las medidas reducidas de un terreno triangular con una fachada muy estrecha que da a la angosta Rue de Cantarel obligan a la institución a adquirir algunos retazos vecinos para disponer de espacio suficiente para llevar a cabo el ambicioso programa y dan lugar a nuevas versiones del proyecto. Sin embargo, mientras el proyecto avanza, Le Corbusier explora el barrio con la idea de ampliar el futuro equipamiento del Ejército de Salvación con nuevas construcciones, a modo de injertos saludables en un tejido enfermo.

Los intentos por aprovechar la luz como materia prima lo llevan a separar el acceso –un cubo virtual– y el vestíbulo de acogida –un cilindro vidriado– del cuerpo principal, destinado a las habitaciones, que se retira de la calle para recibir la luz del sur.

El recorrido hacia el interior del edificio genera una secuencia en que las geometrías se enlazan simbólicamente: el acceso atravesando el cubo virtual de la entrada –verdadero *corps de logis* beauxartiano– permite un cambio de dirección hacia la derecha; el tránsito del cubo al cilindro sobre una pasarela con apariencia de puente colgante sobre un patio inglés, y la llegada al luminoso cilindro –*rotonda*– donde un personal vestido de blanco y con gestos bondadosos acoge a los menesterosos y los conduce a los baños, a la revisión médica y a las habitaciones.

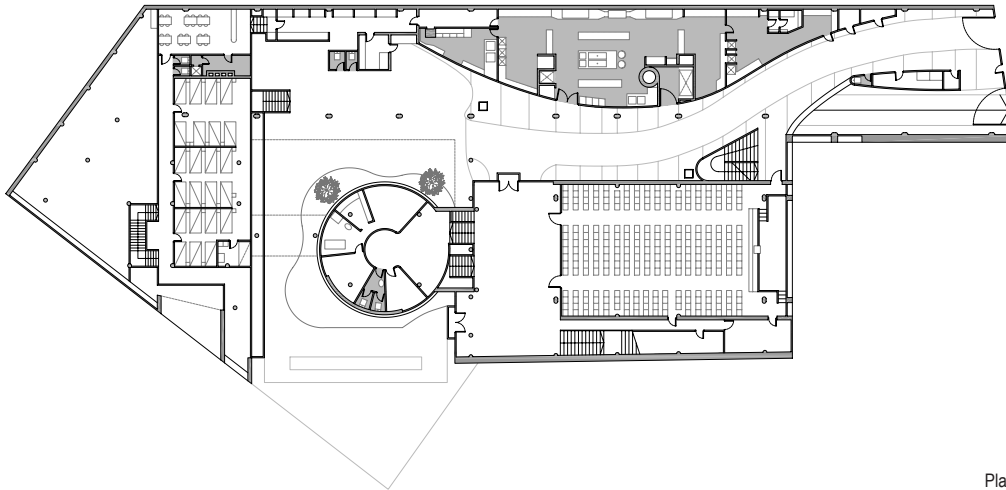
La representación del bienestar físico, mental y también moral de los usuarios es el deseo que guía desde las se-



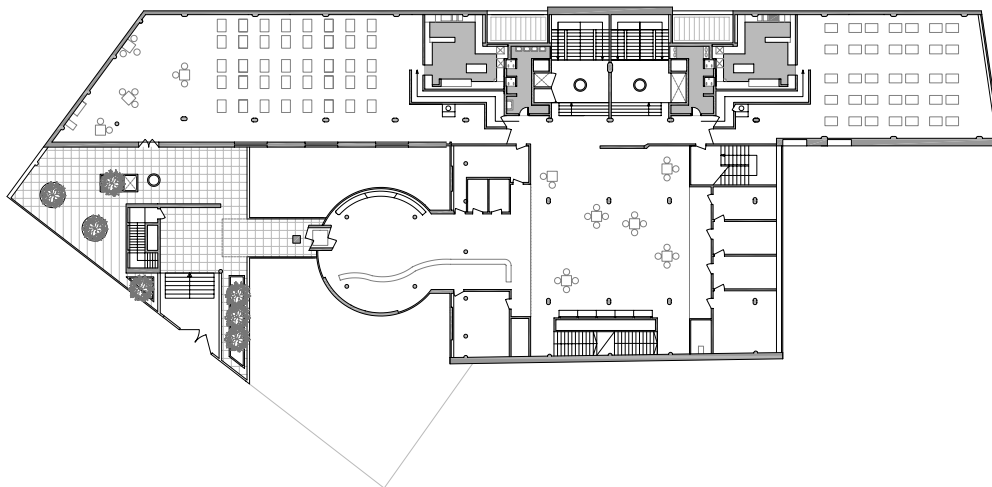
cuencias funcionales hasta las decisiones sobre los materiales de este edificio de estructura de hormigón armado. Le Corbusier resuelve la fachada del cuerpo principal con un sistema de doble vidrio y aire acondicionado que ilustra su concepto de la “respiración exacta” (similar al del Centrosyuz de Moscú), mientras que los volúmenes delanteros se revisten con cerámica, planos de vidrio y elementos de acero. A diferencia de su arquitectura de los años veinte, los sólidos puros han invertido aquí sus posiciones para escaparse de la caja que los contenía y aparecer en el exterior del edificio, en contraste con el plano vidriado y rectilíneo del fondo del edificio del cuerpo principal. Por encima de la cornisa que cierra ese bloque vidriado, Le Corbusier sitúa las habitaciones del personal sanitario. Estas, presentan una solución morfológicamente diferente –rítmica y escalonada- iniciando una forma plásticamente más libre de entrega de sus edificios contra el cielo. (FAP)

Ciudad de Refugio, fachada

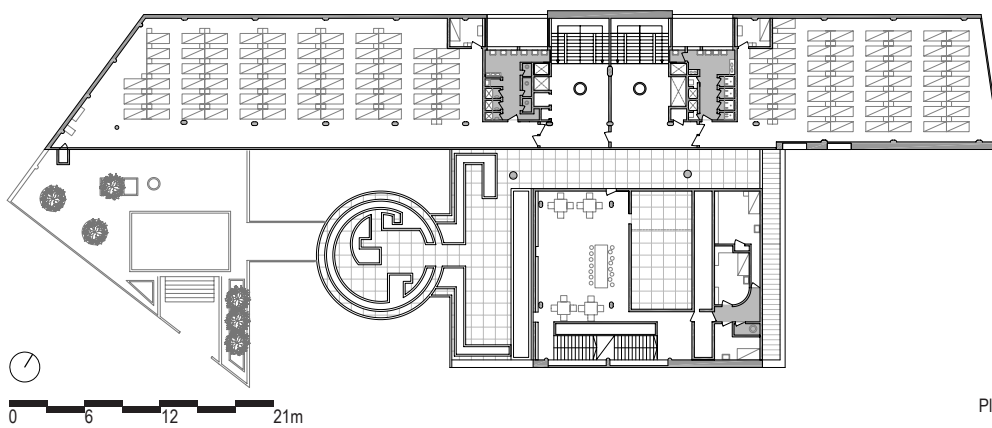




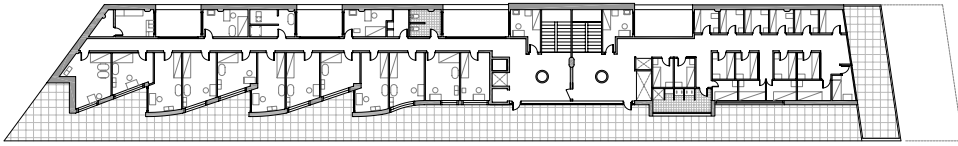
Planta sótano



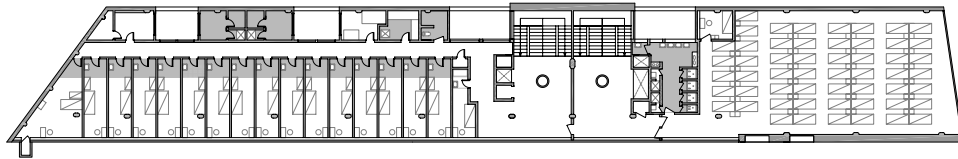
Planta baja



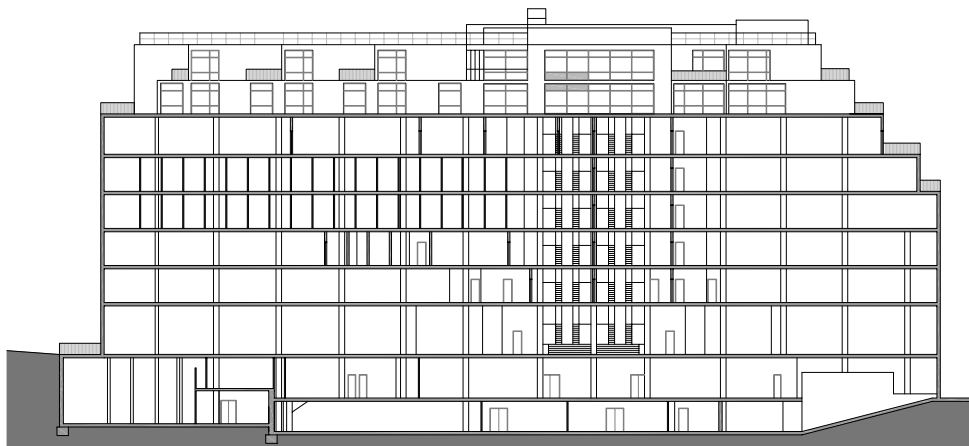
Planta primera



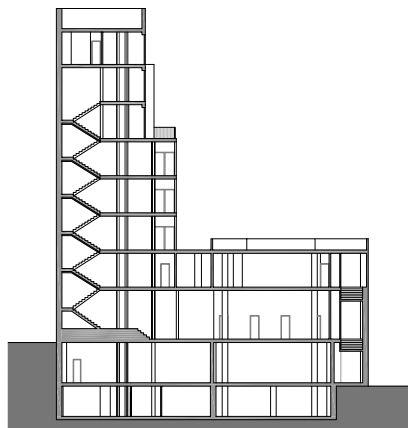
Planta cubierta



Planta tipo



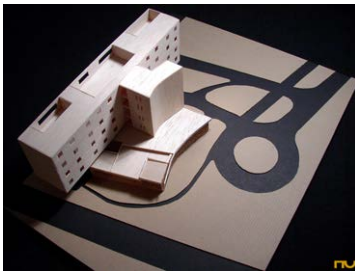
Sección longitudinal



Sección transversal



1.2. El Pabellón Suizo. París, 1930-1933



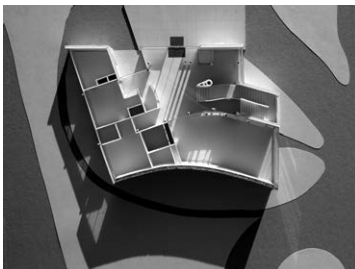
Pabellón Suizo, vista noreste

En 1930, la Fundación Suiza encarga al *atelier* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret el proyecto para resolver el alojamiento de los estudiantes universitarios suizos, que tradicionalmente se alojaban en estudios de escasa calidad en el barrio latino de París. De esta manera, se planteaba acceso no solo a una vivienda digna y a la alimentación a precios razonables, sino también a las instalaciones deportivas y culturales de la naciente Ciudad Universitaria Internacional de París (CIUP). Ubicado en una parcela asignada en el extremo este del recinto, entre una serie de construcciones en los “estilos nacionales” de cada país, el Pabellón Suizo preveía una ocupación de 50 camas, cocinas y aseos comunes por planta, oficinas y vivienda para el director, y un área común capaz de servir como comedor o sala de actos.



Pabellón Suizo, fachada de calle

Desde las primeras versiones del proyecto, Le Corbusier concibe la solución organizando los cuartos para estudiantes en un paralelepípedo de cuatro plantas de 49×9 m, suspendido sobre pilotes y extendiéndose a lo largo de su eje longitudinal en dirección este-oeste. En cada una de las tres primeras plantas, se disponen, a modo de peine, 15 cuartos de 24 m^2 , perpendiculares a un corredor de distribución, solución a la cual el arquitecto se enfrenta por primera vez y que se repetirá en el desarrollo de la célula mínima de habitación desde los proyectos para las *unités d'habitation* hasta la *Casa del Brasil* o el *Convento de la Tourette*. De esta manera, el cuerpo de habitaciones queda abierto al sur hacia el sol y las vistas de los campos deportivos mediante un muro de vidrio (*pan de verre*) y se cierra al norte dejando solo pequeñas aberturas que iluminan los corredores. En contraposición a este volumen regular, Le Corbusier sitúa al norte, y hacia el acceso desde la CIUP, un volumen bajo con los espacios de servicios y el acceso a la planta baja dominado por la presencia de un muro curvo de piedra y otro más alto, también curvado, que absorbe el núcleo de circulación vertical.

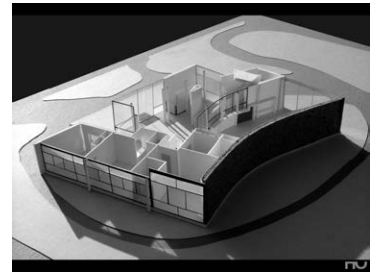


Pabellón Suizo, detalle planta baja

Durante los tres años en los cuales Le Corbusier desarrolla el proyecto, se toman importantes decisiones para la elección de los materiales y las formas de la estructura, que incluyen propuestas de pilares en acero de sección en doble “T”, que al final se convierten en seis pilotes de hormigón de sección variable. Esta evolución encuentra resonancia en las columnas elípticas del *Centrosoyuz* y en el interés

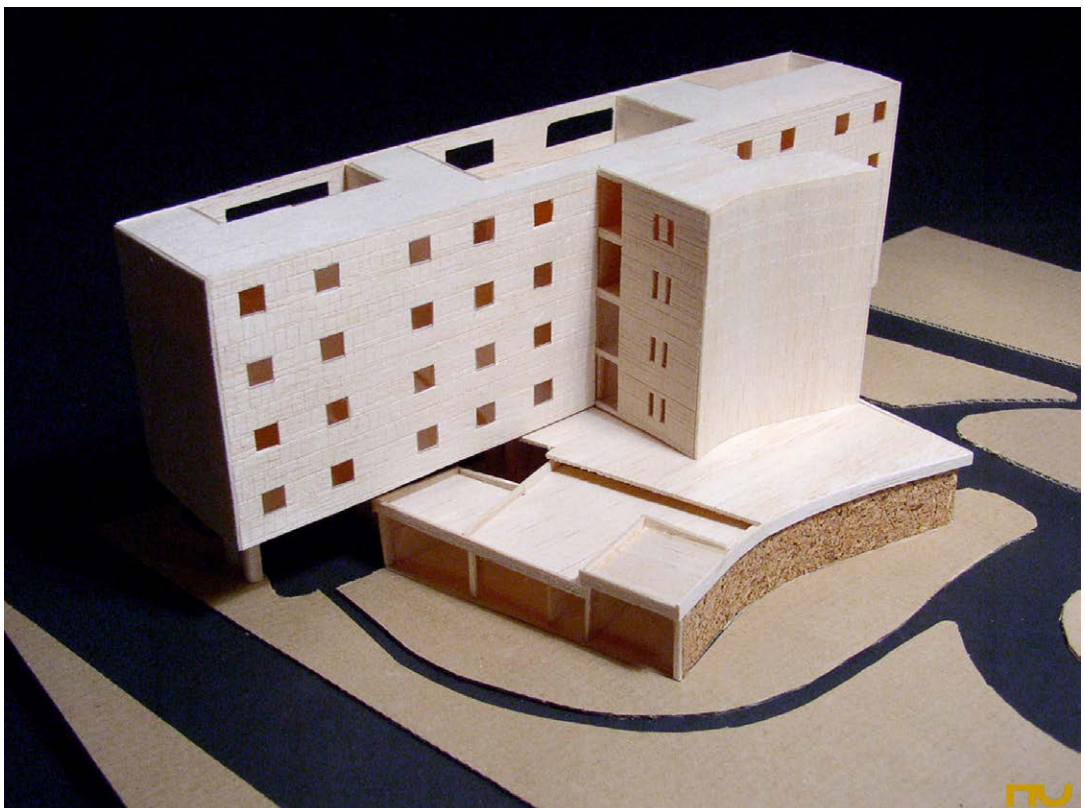
de Le Corbusier por las formas derivadas de la acción de la naturaleza sobre huesos, trozos de madera o conchas, propias de los años posteriores a 1930, en contraste con las formas puras de la época de las villas.

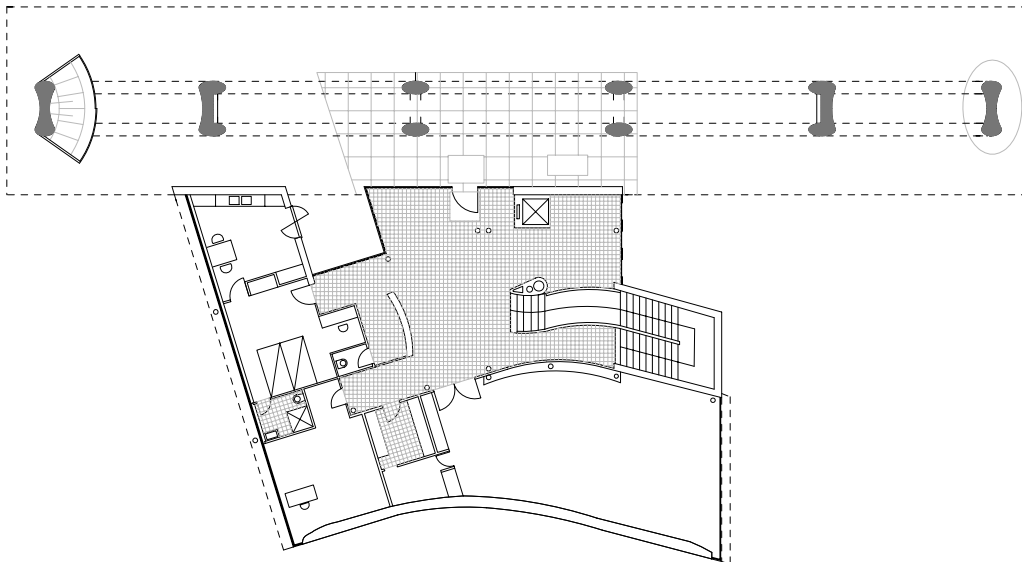
Aunque la propuesta insistente del arquitecto fue dotar el edificio de una biblioteca y de terrazas en la azotea –idea que el cliente nunca aceptó–, el concepto general coincide con el ideal utópico de la *Ville Radieuse*: el hombre cultivando una vida sana entre el esfuerzo físico y mental dentro de instalaciones arquitectónicas y en espacios libres. En el *Pabellón*, se plasma la experimentación con elementos arquitectónicos variados, como los muros de piedra natural que encontramos en la *Villa de Mandrot*, el *pan de verre* de proyectos contemporáneos como la *Ciudad Refugio*, la *Maison Clarté* o el uso de muros curvos libres, presentes más tarde en la *Capilla de Ronchamp* o en las obras de Chandigarh. A finales de los años cuarenta, Le Corbusier incorporó un mural en la sala común de la planta baja, donde se despliega el imaginario plástico visible en su obra de la postguerra. (JTR)



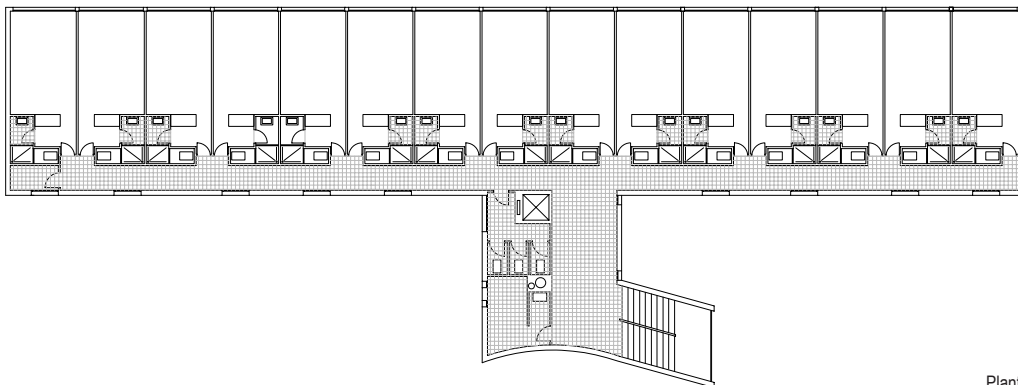
Pabellón Suizo, detalle planta baja

Pabellón Suizo, fachada a Ciudad Universitaria

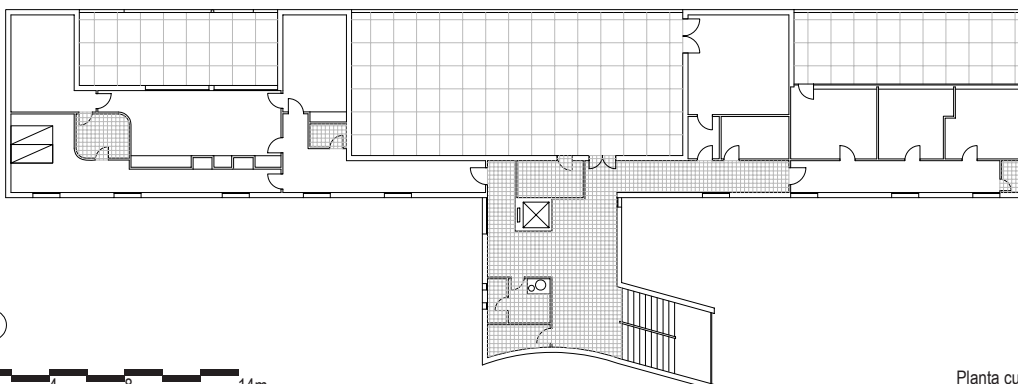




Planta baja



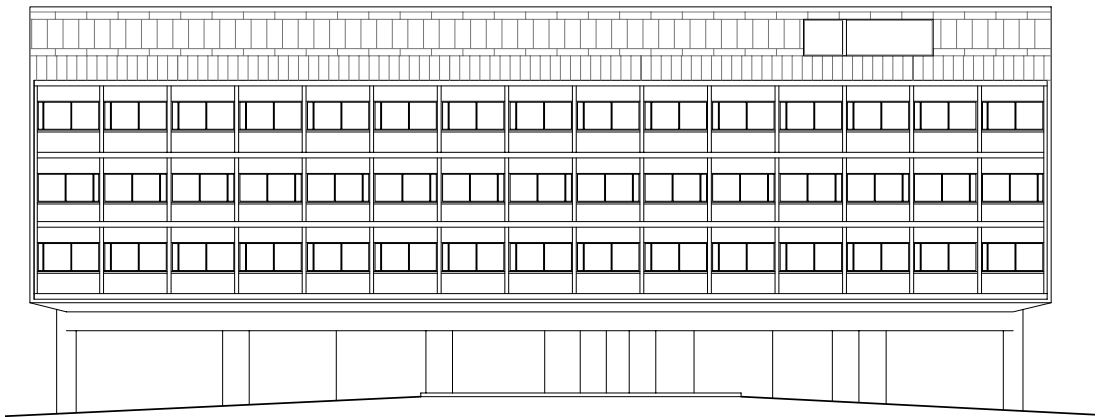
Planta tipo



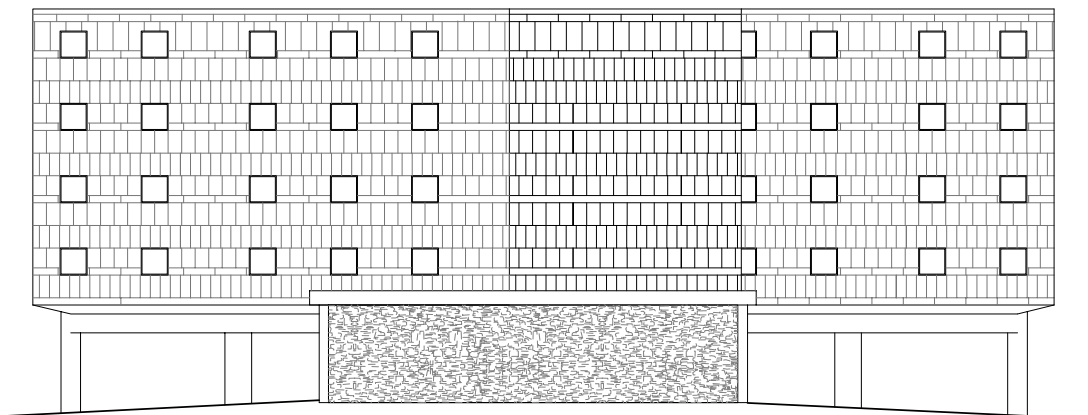
Planta cubierta



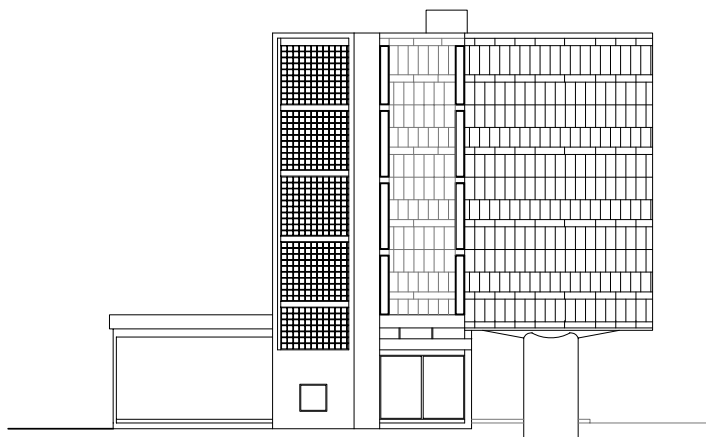
0 4 8 14m



Fachada sur



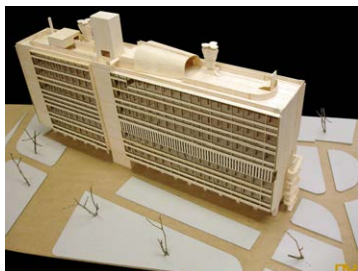
Fachada norte



Fachada lateral



1.3. La *Unité d'habitation*. Marsella, 1945-1952



Unité d'habitation, vista este



Unité d'habitation, fachada sur

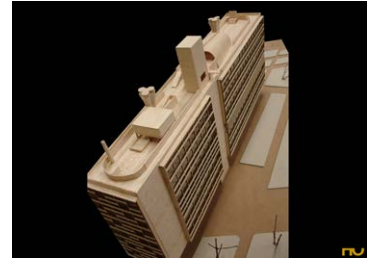


Unité d'habitation, vista noroeste

En 1945, Raoul Dutry, ministro de la Reconstrucción Nacional, encargó a Le Corbusier la construcción de la *Unité d'habitation* de Marsella, un prototipo de vivienda colectiva destinado a alojar 1.200 personas y una serie de equipamientos complementarios. Si bien este proyecto nos remite a otros modelos del movimiento moderno en la Unión Soviética, Holanda o Suecia, la experiencia de Marsella incorpora otras fuentes de las cuales bebe la búsqueda de una *unité d'habitation de grandeur conforme*: la tradición utopista francesa inaugurada por Charles Fourier (cuyo falansterio estaba pensado para una población de 1.800 personas), los monasterios y los transatlánticos. Aunque no se llegaron a construir, los proyectos del maestro suizo en la década de los años treinta, como el de Nemours en Argelia, son fundamentales en la maduración de la idea y su integración en el discurso del CIAM posterior a 1945. Sobre la base de esas experiencias, Le Corbusier forma dos equipos para garantizar el desarrollo riguroso del proyecto, desde la escala urbana hasta el mobiliario: la *Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale* (ASCORAL) y el *Atelier de Bâtitseurs* (ATBAT). En los equipos del ATBAT, encargado de llevar adelante la obra, participaban desde Vladimir Bodiansky, diseñador de aviones, hasta su colaboradora Charlotte Perriand.

El proceso dista de ser un camino plácido. El emplazamiento se modifica cuatro veces y, de los tres edificios iniciales, finalmente solo quedará el de la *Unité*, que se sitúa en una parcela de 3,5 ha junto al Boulevard Michelet, la preferida por Le Corbusier. Alineada sobre la dirección norte-sur, la estructura de hormigón de 140 m de largo, 50 de alto (17 plantas) y 25 de ancho se apoya sobre macizos pilotes de sección variable, que forman 17 pórticos que recuerdan los del Pabellón Suizo, otro claro antecedente. Como en este, la planta baja queda libre para las circulaciones y el contacto con el verde, mientras que el forjado de la primera planta (a unos 8 m de altura) aloja las instalaciones. El desarrollo del proyecto es paralelo al inicio de la utilización del *Modulor* y sus medidas derivadas (2,26; 2,96; 3,36; 4,19; etc.): 2 módulos de 4,19 m definen la distancia entre pórticos; 5 módulos de 4,19 m, el ancho del edificio; 29 módulos de 4,19 m, su longitud. Unas jácenas de 2,26 de alto y 1,25 de ancho se tienden longitudinalmente entre los pórticos y soportan otras en voladizo.

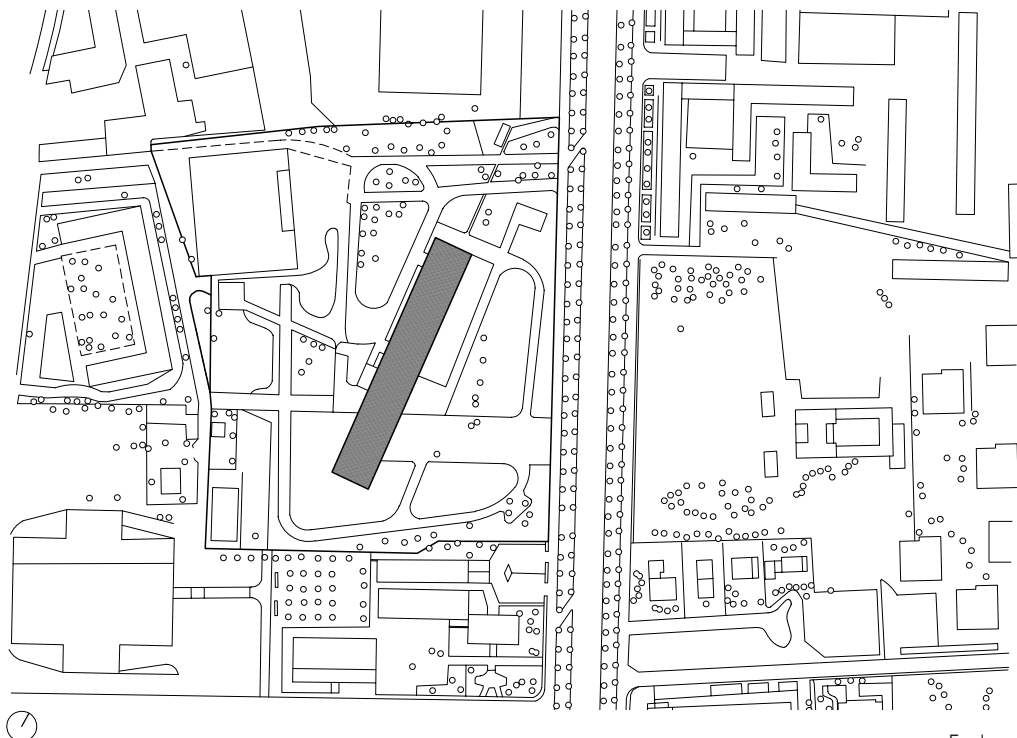
La celebrada sección de la *Unité* muestra siete calles interiores de 2,96 m de ancho y 2,26 m de altura, situadas cada 3 plantas, desde las cuales se accede a los apartamentos en dúplex. Le Corbusier diseña 23 variantes de diferentes tamaños: de las 337 unidades totales, 213 responden al tipo básico (90 m²), de planta rectangular de 3,36 de ancho interior en dúplex atravesando el bloque. Pero el espíritu inicial del edificio se manifiesta en la calle a doble altura (plantas 7 y 8), destinada a las dependencias comunitarias (correo, mercado, etc.). La planta 17 acoge el programa de guardería, cuyo patio se prolonga en la terraza, donde se ubican también el cubo del *solárium*, el gimnasio exterior, la piscina y una pista perimetral, encuadrando magníficas vistas al paisaje. La imagen general de la *Unité* queda claramente definida por la planta baja en sombras, el *brise-soleil* de hormigón, las logias, el corte horizontal de la galería comercial y la serie de volúmenes libres que se encadenan por encima de la cubierta, iniciando un juego plástico con el cielo que Le Corbusier profundizará en sus obras posteriores. (FAP)



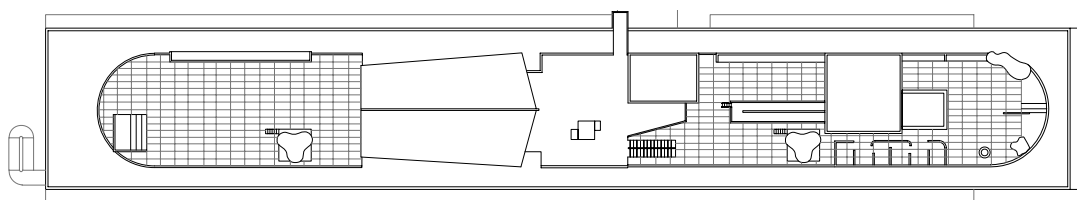
Unité d'habitation, vista terraza y fachada este

Unité d'habitation, vista sur

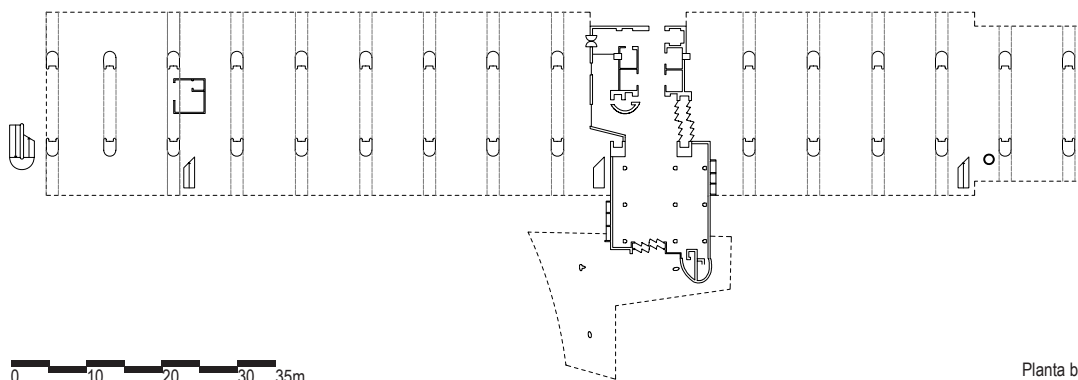




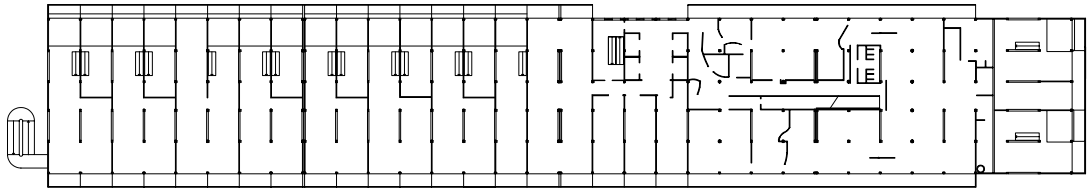
Emplazamiento



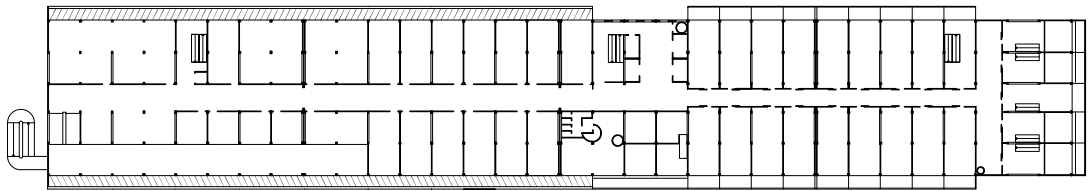
Planta cubierta



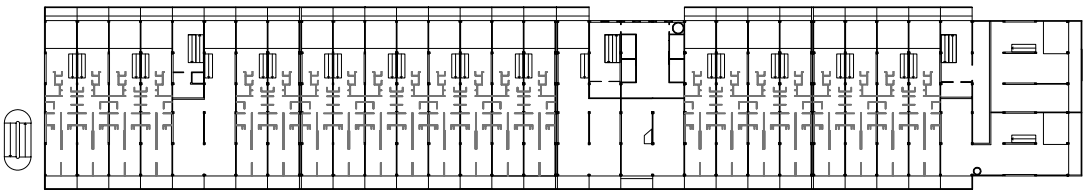
Planta baja



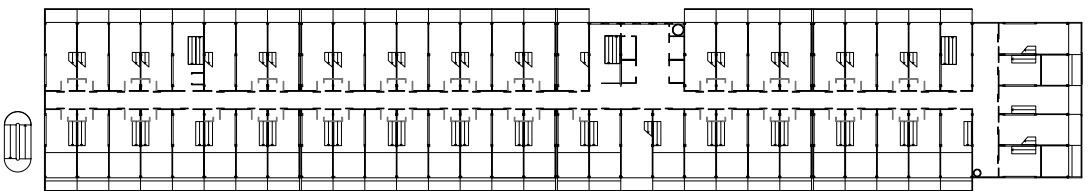
Planta de Guardería



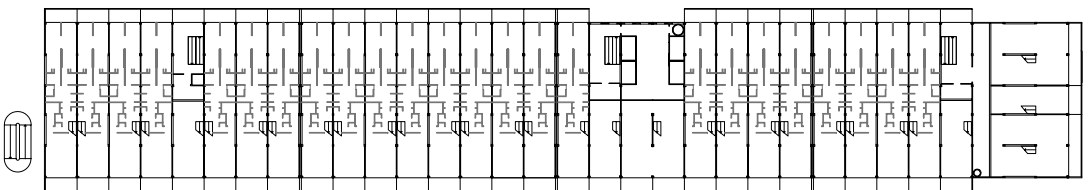
Planta de servicios



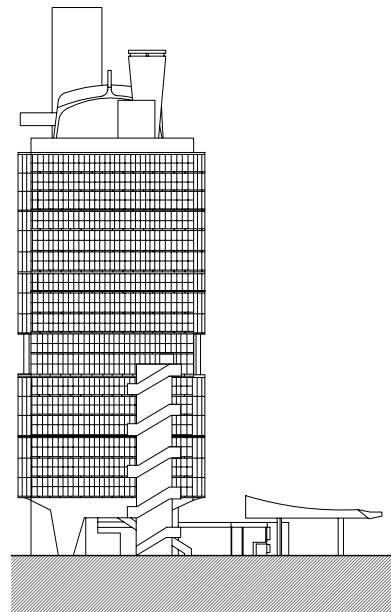
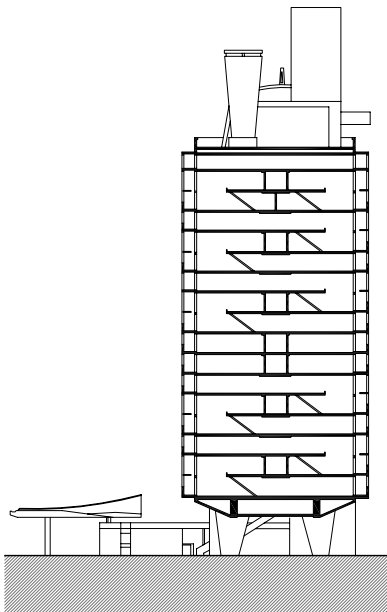
Planta tipo, nivel superior



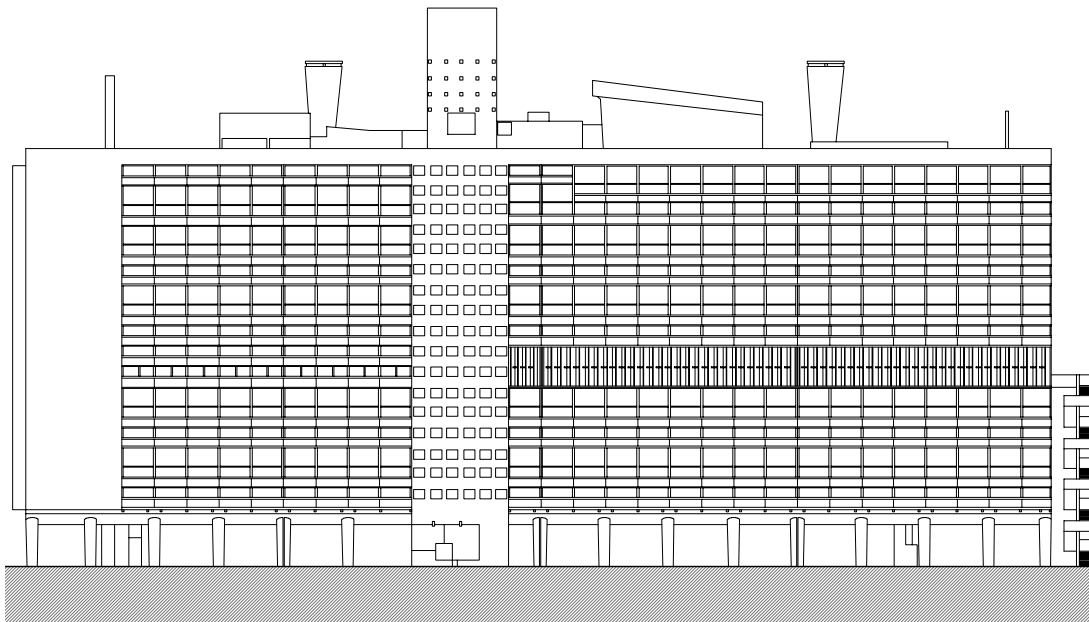
Planta tipo, nivel central



Planta tipo, nivel inferior

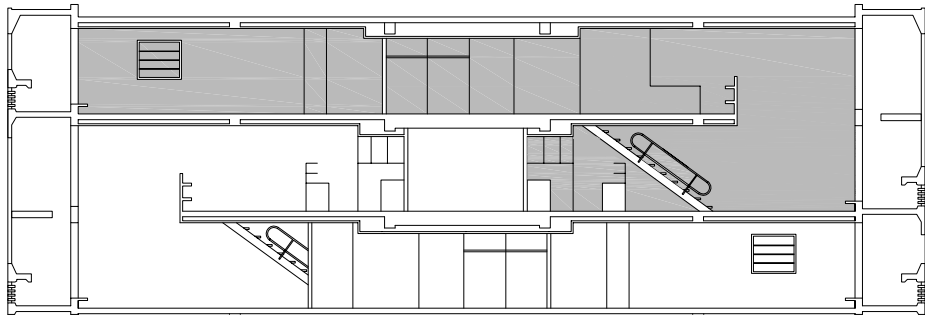


Sección transversal y alzado norte

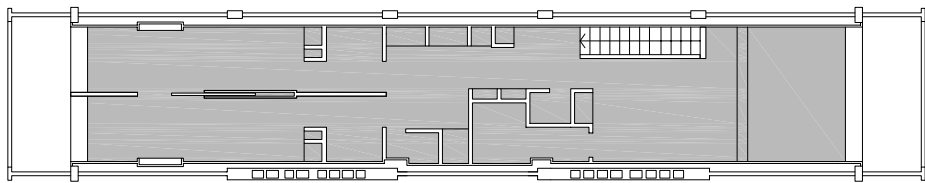


0 10 20 35m

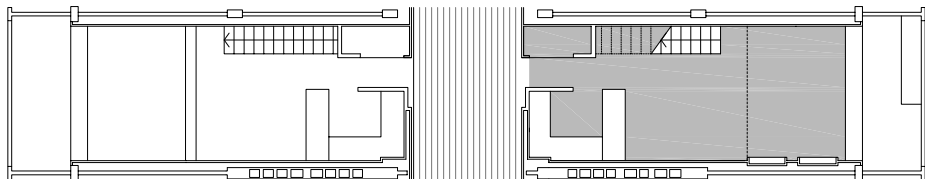
Alzado este



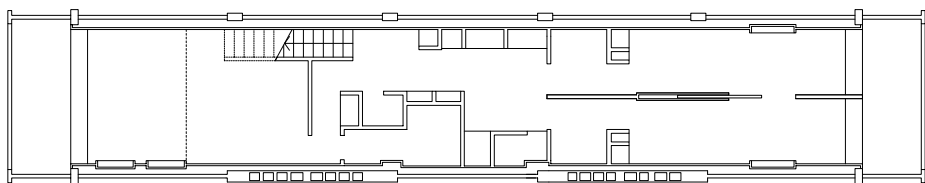
Sección Tipo de unidad de viviendas



Planta tipo. Nivel superior



Planta tipo. Nivel central



0 2 4 6 7m

Planta tipo. Nivel inferior

→ 2

Rudolph Schindler y Richard Neutra: modernidad vienesa y cultura física

Los destinos de Rudolph Schindler (1887-1953) y Richard Neutra (1892-1970) en América pertenecen a dos historias diferentes: ponen fin a la reflexión sobre la Viena de la Ringstrasse y abren otra sobre lo moderno en California. Rudolph Schindler –discípulo de la Wagnerschule y joven contertulio de Adolf Loos– emigra a Estados Unidos en 1913 y trabaja en el estudio de Wright de 1917 a 1921, donde destaca por su labor como *site architect* en uno de sus proyectos más importantes de la década: la *Casa Aline Barnsdall*. En 1921, se separa de Wright y abre su estudio en Los Ángeles. En esta nueva frontera americana, encontrará su hogar, su mujer y la traducción al inglés del concepto loosiano de *Raumgestalt: space architecture*. Este concepto, lleno de analogías biológicas, esbozado en los textos que Schindler escribe en la revista *Care of the Body* a mediados de los años veinte, se manifiesta en su primera obra, la *Casa Schindler-Chase* (Hollywood, 1922-1923) –una casa doble. Allí establece, con unos mínimos recursos técnicos –tablones de madera, paneles de hormigón prefabricados, grandes ventanales correderos, voladizos, muebles empotrados, fuegos a tierra–, una relación intensa entre el interior y el exterior, basada en una planta compuesta por tres piezas en forma de “L” trabadas por un cuerpo común de servicio.

Estas intenciones y características se profundizan en las obras siguientes de este primer período: el conjunto *El Pueblo Ribera Court* (La Jolla, 1923-1925), la *Lovell Beach House* (Los Ángeles, 1924-1926) o la *Casa Wolfe* (Avalon,



Casa Lovell in the beach, Newport Beach, 1924-1926, vista suroeste.



Casa Lovell in the beach, vista este, Newport Beach, 1924-1926, vista sur.



Rudolph Schindler, Casa Wolfe, Avalon, 1928,
vista noroeste



Rudolph Schindler, Casa Rose Harris, 1942,
Los Ángeles, fachada calle



Rudolph Schindler, Casa Kallis, Studio City Hills,
Los Ángeles, 1942

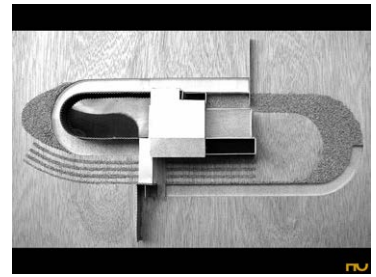
1928-1929), respondiendo al ideal de armonizar la arquitectura moderna y la cultura física, en un esfuerzo pedagógico común al primer núcleo de “inmigrantes modernos” en el sur de California. Aunque alejado de los grandes programas de la época –los del *New Deal* americano tras la crisis de 1929– y del canon que desde 1932 establece la exposición del International Style –excluyéndolo de su catálogo–, sus obras posteriores muestran una trayectoria de una gran coherencia, basada en la aplicación del *Schindler frame*, un sistema en que unifica ritmos compositivos, proporciones y conceptos constructivos. Tras la ruptura con Neutra a finales de la década de los veinte, Schindler se mantiene fiel a una wrightiana y obstinada vitalidad, que Hitchcock sanciona como “arbitraria y brutal”. Difícilmente entenderemos los proyectos de Schindler si únicamente los vemos desde conceptos puramente racionalistas, como la planta, la superficie o la masa; sus búsquedas espaciales se traducen en complejas articulaciones de volúmenes coloridos, visualmente inestables sobre pendientes cada vez más arriesgadas, como puede observarse en las casas *Harris*, *Kallis* o *Janson*, construidas en la década de los cuarenta.

Por su parte, Richard Neutra llega a California en 1925. Animado por su amigo Schindler y su interés en la arquitectura de Wright, se integra al espacio americano con una sorprendente rapidez. Formado en la Technische Hochschule de Viena y en el estudio de Erich Mendelsohn durante 1924 (*Editorial Rudolf Mosse* en Berlín y *Centro comercial* en Haifa), en él predomina la obsesión por la tecnología. Al poco tiempo de llegar, escribe un texto sobre la arquitectura en América titulado *Wie baut Amerika* (“Cómo construye América”) y proyecta, sobre una colina de fuerte pendiente, la *Lovell Health House* (Los Ángeles, 1927-1929). En esta obra clave, Neutra pretende aunar el discurso de bienestar físico de su cliente –el homeópata Lovell– con el suyo, basado en la abstracción plástica y la perfección técnica. La nítida correspondencia entre estructura y cerramiento, la modulación, la uniformidad de las superficies de vidrio o de estuco blanco determinan la inclusión de esta *opera prima* en la exposición del International Style, organizada por Hitchcock y Johnson en 1932.

A partir de ese momento, su trabajo girará en torno a dos constantes: una de tipo estético y otra, de raíz técnica. La primera tiene que ver con la búsqueda de soluciones formales, capaces de sintetizar el encuentro entre la orto-

gonalidad de la jaula estructural moderna, establecida por la experiencia europea, y el paisaje californiano, con sus entornos desérticos y sus planos en dramática pendiente. La segunda se relaciona con la investigación que inicia sobre soluciones técnicas para la vivienda moderna (nuevos materiales, equipamientos, estandarización, modulación de la luz, etc.) –aunque con un ojo puesto en Loos y Mies. Esta se reflejará, al principio, en los proyectos realizados bajo programas oficiales o privados de presupuesto modesto, propios de los programas y de los personajes del *New Deal* de los años treinta norteamericanos. Así, la *Bell School* (Los Ángeles, 1935) traduce arquitectónicamente los programas de renovación pedagógica; la *Casa Miller House* (Palm Springs, 1936) es el refugio de nuevas terapias psicofísicas; el conjunto *Channel Heights* (San Pedro, 1940-1942) es el hogar de los obreros de un astillero, y la *Casa Nesbitt* (Brentwood, 1942) es un ejercicio virtuoso realizado con los recursos materiales mínimos (madera, ladrillos y cristal) que el momento de la guerra ponía a disposición

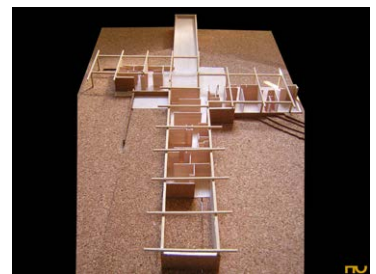
Pero serán fundamentalmente los proyectos para los clientes más pudientes surgidos después de la contienda, como la *Casa Kaufmann* (Palm Springs, 1946) o la *Casa Tremain* (Santa Bárbara, 1948), los que convertirán a Neutra en una de las figuras de referencia del llamado International Style. En la *Casa Kaufmann*—su obra más difundida, gracias a la colaboración inestimable del fotógrafo Julius Schulman—, una planta en forma de cruz individualiza las zonas protegidas del viento y del sol del desierto, y establece relaciones calculadas entre el interior y el exterior a través de terrazas, marquesinas, pantallas y planos de sillares de piedra, que se extienden hacia el paisaje en gestos que recuerdan la *Casa de Ladrillos* de Mies van der Rohe (1924). La *Casa Warren Tremain*, aunque conceptualmente próxima a la planta de la *Kaufmann*, no ofrece fugas tan evidentes hacia el paisaje, que en este caso no es un desierto, sino un rico jardín. La atención pasa a la estructura de vigas de hormigón de la cubierta, que se manifiesta con gran fuerza en la fachada principal, recuerda las estructuras de madera de algunos de sus proyectos para Puerto Rico y anticipa las soluciones más libres de algunas de sus obras finales. En 1954, publica *Survival through Design*, un libro de ensayos y memorias que recoge las certezas —y también las paradojas— de su obra y del CIAM americano después de la Segunda Guerra Mundial y que tiene un paralelo europeo en la rigurosa *tropical architecture* de los ingleses Maxwell Fry y Jane Drew.



Richard Neutra, Casa Von Sternberg, San Fernando, 1936-1937, planta cubiertas



Richard Neutra, Casa Nesbitt, Los Ángeles, 1941-1942, vista desde el este (jardín)



Richard Neutra, Casa Tremain, estructura, Santa Bárbara, 1947-1948, estructura



Bibliografía específica

BOESIGER, W. (ed.) (1966): *Richard Neutra. Buildings and Projects*. Introducción de Sigfried Giedion. Nueva York: Praeger. 3 vols.

CYGELMAN, A. (1999): *Palm Springs Moderns: Houses in the California*. Nueva York: Rizzoli.

DREXLER, A.; HINES, T. (1982): *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern*. Nueva York: Museum of Modern Art.

FUTAGAWA, Y. (ed.) (1971): Richard Neutra: Kaufmann "Desert House", Palm Springs, California, 1946; Tremaine "House in Montecito", Santa Barbara, California. Textos de Dion Neutra. Tokio: A.D.A. Col. Global Architecture, 8.

GEBHARD, D. (ed.) (1993): *The Architectural Drawings of R. M. Schindler: The Architectural Drawing Collection*, University Art Museum, University of California, Santa Barbara. Nueva York, Londres: Garland. Vol. 1: "Abernathy – Friedman". Vol. 2: "Gallagher – Lucca". Vol. 3: "Mack – Schick". Vol. 4: "Schindler – Ziegler and unidentified projects".

GEBHARD, D. (1979): *Schindler*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau.

HINES, T. S. (1982): *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*. Los Angeles, Londres: University of California Press. [Traducción catalana: Barcelona: Caixa de Pensions, 1983].

LAMPRECHT, B. (2000): *Richard Neutra: Complete Works*, edited by Peter Goessel; preface and editorial assistance by Dion Neutra; epilogue and principal photography by Julius Shulman. Colonia: Taschen.

LEATHERBARROW, D. (2002): *Uncommon Ground: Architecture, Technology and Topography*. Cambridge (MA), Londres: MIT Press.

McCoy, E. (1964): *Richard Neutra*. Bruguera, Col. Maestros de la Arquitectura Mundial.

MARCH, L.; SHEINE, J. (eds.) (1993): *R. M. Schindler: Composition and Construction*. Londres: Academy Editions; Berlín: Ernst & Sohn.

NEUTRA, R. (1970): *La naturaleza y la vivienda*. Barcelona: G. Gili. Col. Temas de Arquitectura Actual.



NEUTRA, R. (1954): *Survival through Design*. Nueva York: Oxford University Press.

NEUTRA, R. (1948): *The Architecture of Social Concern in Regions Mild Climate*. São Paulo: Gerth Todtmann.

SACK, M. (1992): *Richard Neutra*. Zürich: Verlag für Architektur.

SARNITZ, A. (1988): *R. M. Schindler, architect, 1887-1953: A pupil of Otto Wagner between International Style and Space Architecture*. Nueva York, Rizzoli.

SHEINE, J. (1998): *R. M. Schindler*. Barcelona, Gustavo Gili. [Traducción castellana: Gloria Bohigas].

SHULMAN, J. (2000): *Photographing Architecture and Interiors*. Los Ángeles: Balcony.

SMITH, E.A.T. (1989): *Blueprints for Modern Living. History and Legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. Cambridge (MA), Londres: The MIT Press.

Richard Neutra, Casa Kaufmann, Palm Springs, 1946-1947, vista aérea suroeste





2.1. La Casa Kaufmann. Palm Springs, 1946-1947



Casa Kaufmann, planta cubiertas



Casa Kaufmann, vista sudeste



Casa Kaufmann, vista este

En 1946, Edgar Kaufmann, hombre de negocios y filántropo muy relacionado con el mundo de la arquitectura y el diseño moderno, encarga a Richard Neutra una casa en el desierto de Palm Springs (California). La propuesta es significativa, ya que Kaufmann había sido el cliente de Frank Lloyd Wright en la Casa de la Cascada (Pennsylvania, 1934). Al parecer, la mayor vinculación de Neutra con el paisaje californiano lleva a Kaufmann a inclinarse favor de este, lo cual deja abiertas las posibles comparaciones entre ambos arquitectos, sus lugares y la propia génesis de sus proyectos. Si la casa de Wright, paradigma de la "arquitectura orgánica", se enraíza en una naturaleza caracterizada por la frondosidad del bosque, las grandes rocas y la humedad del arroyo, la de Neutra se apoya superficialmente sobre un territorio inhóspito y seco, en la falda de la cordillera de San Jacinto, afirmando su presencia de pabellón artificial y, a la vez, observatorio de las memorias ancestrales de las montañas, los movimientos de las nubes y el silencio del desierto.

El edificio se sitúa en un solar de 60 × 90 m dentro de una urbanización que impone una normativa estricta respecto a las alturas y las dimensiones de las casas. La planta, de unos 350 m², se presenta como una gran cruz en planta baja, con sus dos ejes N-S y E-O que, irradiando desde la sala central, se materializan constructivamente y dan lugar a jardines y patios asociados. Esos rasgos evocan parcialmente dos obras conocidas: la *Casa de Ladrillos* de Mies van der Rohe (1924) y la *Casa Ward W. Willits* de Frank Lloyd Wright (1902). El ala este corresponde al dormitorio principal y a la piscina; el ala norte, a las habitaciones de huéspedes; la oeste, a la cocina y a los servicios, y la sur, – la más "virtual" – queda definida por una pasarela cubierta y un garaje situado tras la pared que acompaña el acceso.

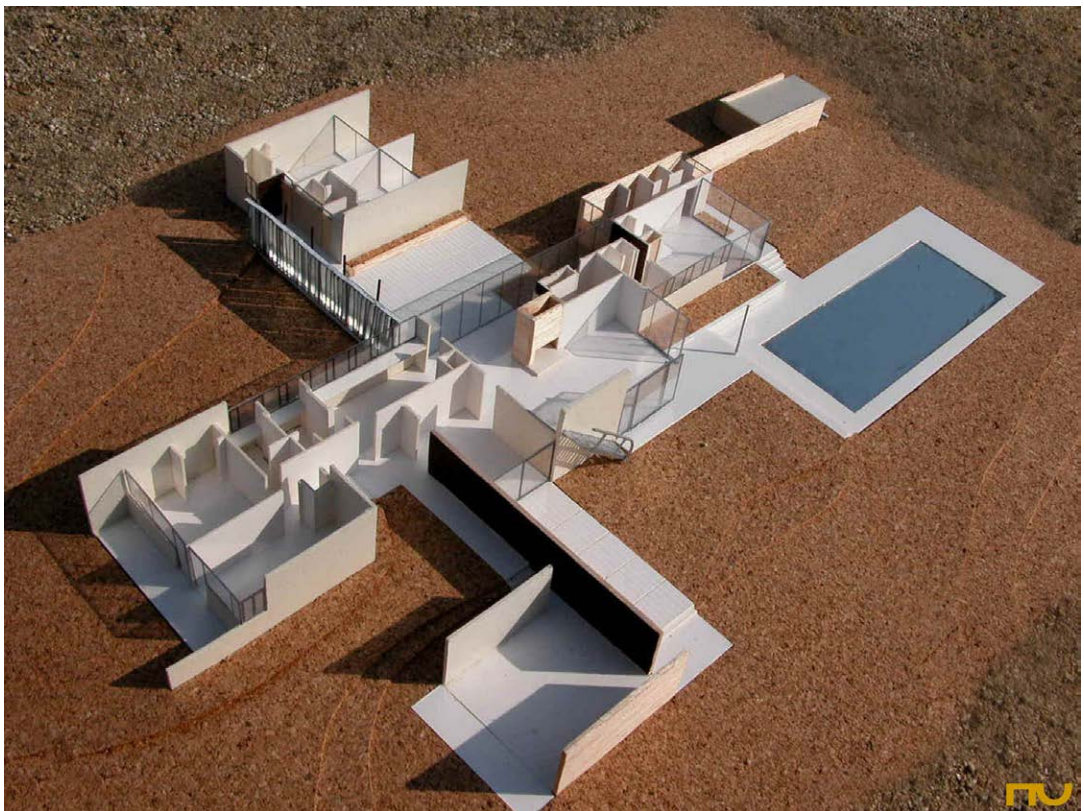
Las celebradas fotografías de Julius Schulman muestran las intenciones de Neutra de acoger y dar respuesta puntual a situaciones que imagina a través de las conversaciones con sus clientes. El ejemplo más notable es el cuerpo de la glorieta que se levanta, a modo de contrapunto vertical, por encima de la casa y que Neutra –hábil propagandista– denomina "Belvedere", conectando semánticamente nuevos y antiguos placeres. Ese espacio de la "buena vista" no es sino la culminación de una secuencia que se inicia con las miradas al amanecer que ofrece el dormitorio

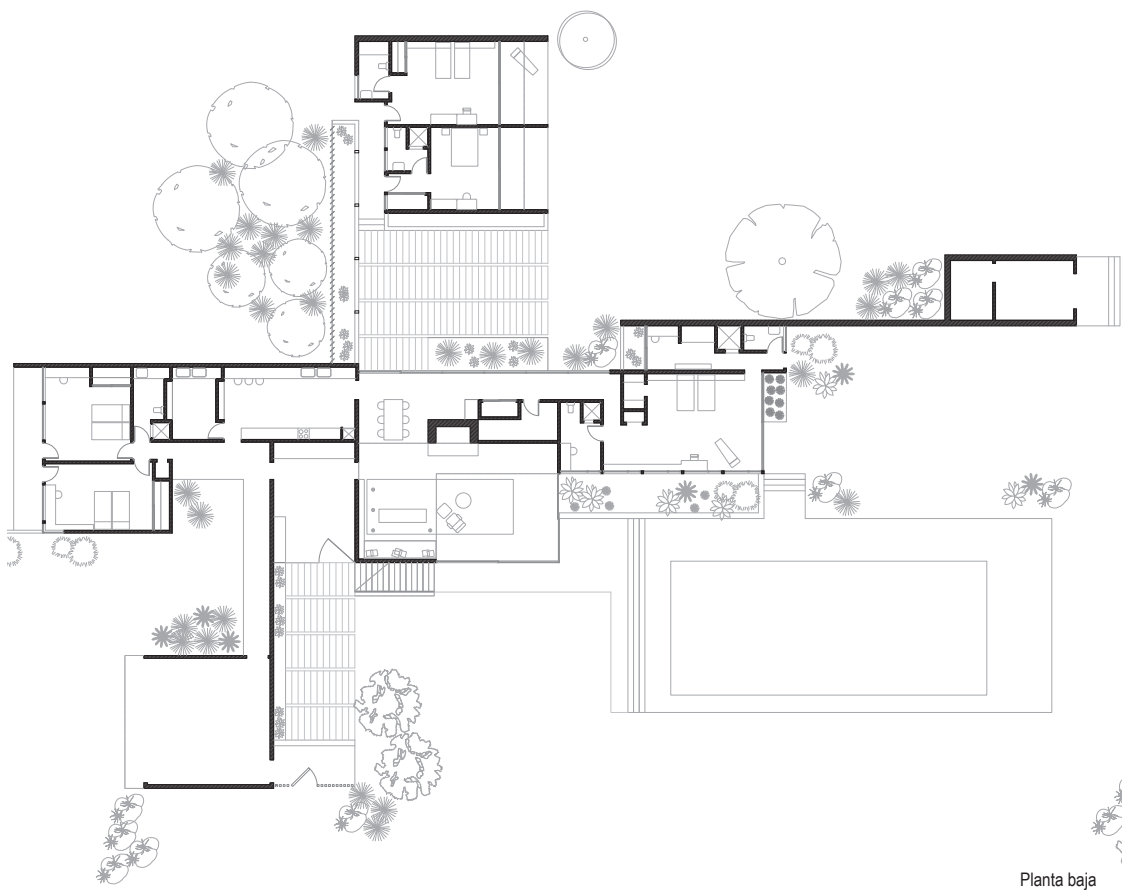


principal vidriado, el baño de mediodía en la piscina, la lectura a la sombra, la protección de los vientos dominantes que erizan el agua de la piscina, el brillo de los frontis de aluminio, la calculada rugosidad de la piedra trabajada por el mismo picapedrero de la *Casa de la Cascada*.

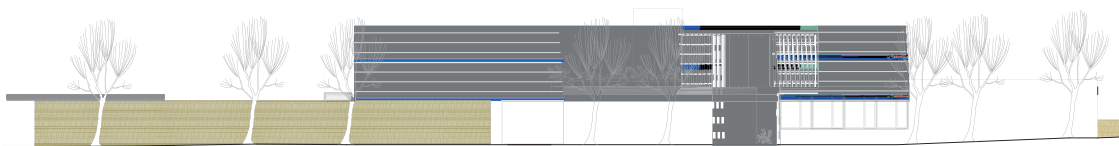
Puesto que se trataba de una residencia temporal para el período invernal, Neutra tuvo especial cuidado en incorporar mecanismos de adecuación relativamente pasivos (voladizos, lamas de aluminio, muros ciegos opuestos a paños vidriados, paños de madera, presencia del agua, calculada jardinería), pero también otros más radicalmente artificiales, como los suelos y las paredes radiantes para contrarrestar el frío nocturno del desierto. Todo ello transformó esta obra –claramente emparentada con la *Casa Tremaine* (1948)– en un ejemplo ampliamente difundido por la prensa arquitectónica y que Richard Neutra utilizó extensamente en su libro *Survival through Design* (1952) y en artículos posteriores, como síntesis de un proceso proyectual afortunado. (FAP)

Casa Kaufmann, planta

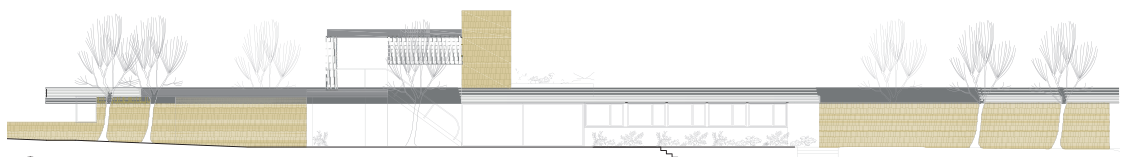




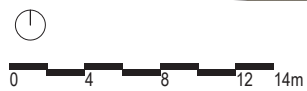
Planta baja

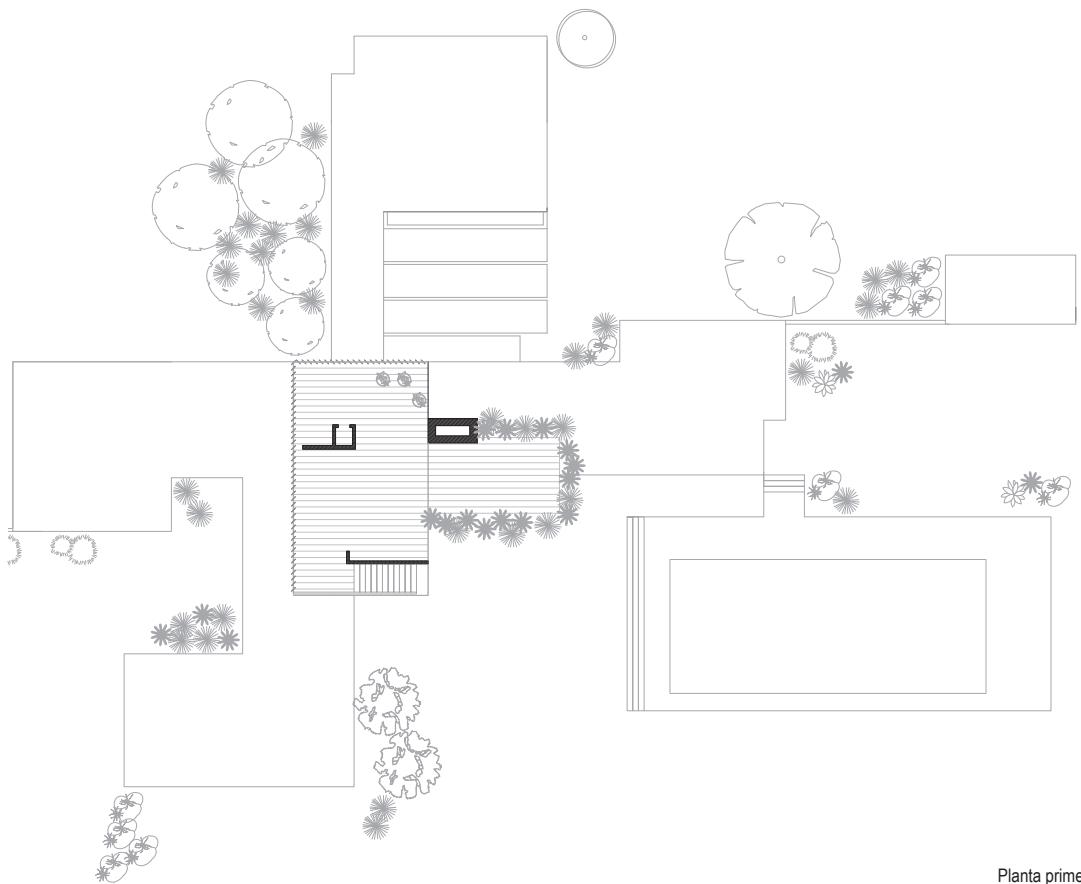


Alzado norte

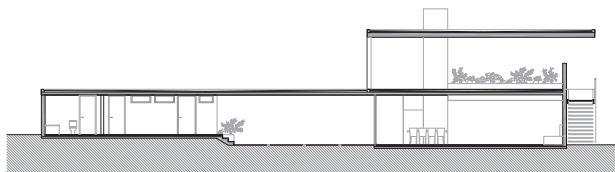


Alzado sur

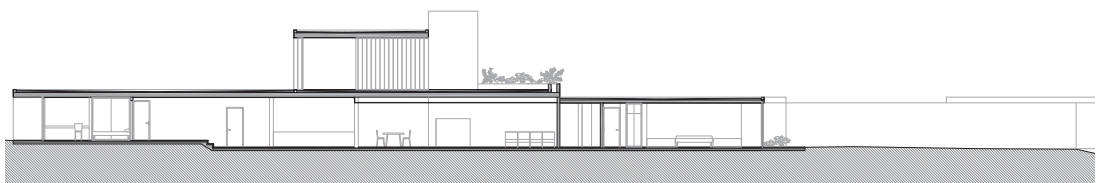




Planta primera



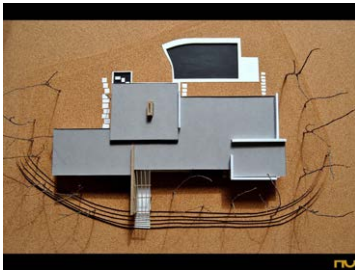
Sección transversal



Sección longitudinal



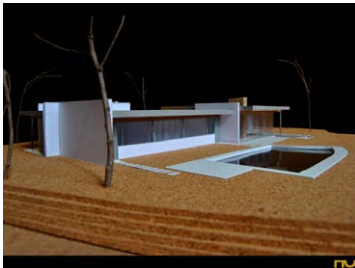
2.2. La Casa Singleton. Silver Lake, 1959



Casa Singleton, planta cubiertas



Casa Singleton, vista sudeste



Casa Singleton, vista sudoeste

Alimentada por la publicación de *Survival through Design* y los artículos frecuentes sobre su obra en la prensa internacional –en 1949, aparece en la cubierta de *Time*–, la fama creciente de Neutra en la década de los cincuenta le reporta una gran cantidad de nuevos proyectos. Como en sus primeros encargos, Neutra mantiene unas relaciones intensas con sus clientes y, con frecuencia, estos aportan un bagaje personal de intereses que va más allá de su boyante situación económica, lo cual le lleva a mantenerse en la actitud de quien está reviviendo una permanente epopeya moderna y americana. Fruto de estos encuentros, surgen una serie de casas, relacionables por la presencia de unas constantes comunes pero, al mismo tiempo, ajustadas a los intereses de sus clientes, como la *Hinds House*, la *Logar House*, la *Moore House* o la casa para el ingeniero Singleton y su familia.

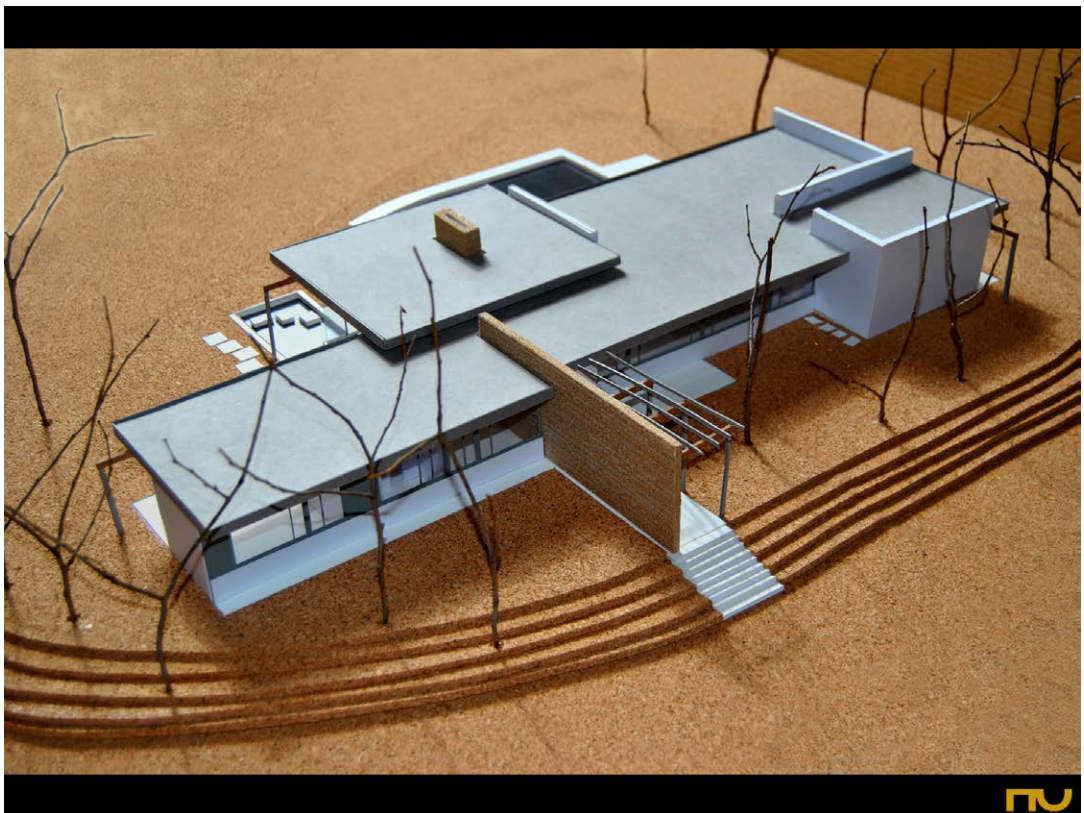
La *Singleton House*, construida en 1959, se sitúa en lo alto de una colina de Bel Air, al noreste de Beverly Hills, por detrás de una línea montañosa que hace de frontera entre la ciudad densa y sus barrios residenciales. El terreno, de 1.500 m² y con una topografía inclinada suavemente hacia el sur, ofrece un excelente panorama de colinas, con el lago Hollywood hacia el sureste. La planta de la casa se tiende en dirección E-O para favorecer las vistas, conformando dos franjas: la principal hacia el sur, con los tres dormitorios y la sala, y la de servicios hacia el norte. Esta última está dividida en dos por una franja perpendicular del acceso, compuesto por una pérgola, acompañada de un muro que se introduce en el recibidor de la casa, que pone de relieve la búsqueda de continuidad entre el interior y el exterior. Esta se acusará también en las relaciones espaciales del salón con la terraza, reforzada por los grandes planos corredizos de vidrio, los voladizos, las esquinas de vidrio sin marco, la lámina de agua y el pavimento de grandes losas de caliza.

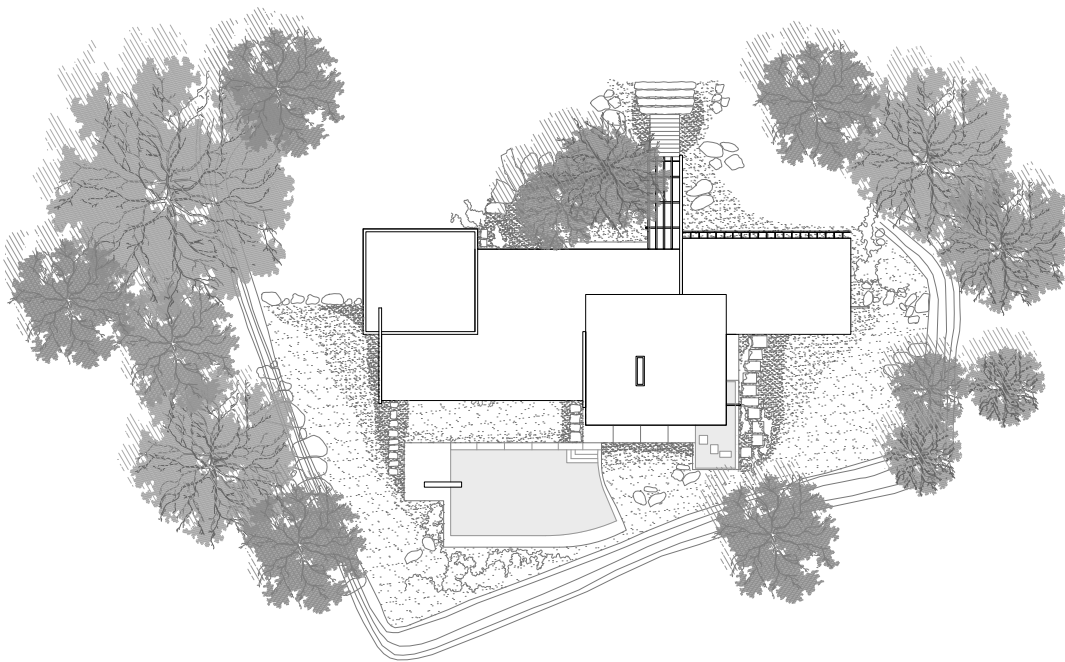
Como en otros proyectos de Neutra, las soluciones estructurales, si bien audaces, siguen las intenciones espaciales propuestas: plantea un sistema mixto en el cual participan tres tipologías: los pórticos de madera de secuoya para las fachadas vidriadas del salón, los armazones constituidos por maineles de madera de secuoya cada 1,20 m sobre los que discurren vigas de madera de gran canto en las habitaciones, y muros portantes revestidos en piedra o es-



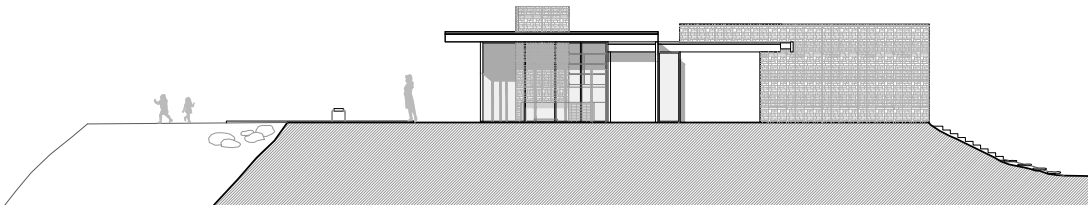
tuco. Como en las casas *Moore* y *Nelson*, Neutra utiliza el recurso de las “patas de araña” con la intención de que la unión entre las vigas y los pilares exteriores sugiera continuidad y la percepción de que el espacio se extiende más allá de los límites de la caja arquitectónica. La estructura de la cubierta, realizada con viguetas de madera de abeto y revestida por una protección superior y lateral metálica, se extiende sobre la planta de la casa con sus voladizos, incluyendo un plano elevado en la zona del salón. Al margen de satisfacer los requerimientos de almacenaje y funcionalidad requeridos por el cliente, el mobiliario de la casa interviene, como en el salón, para diferenciar los diferentes ambientes que Neutra pretende crear en su interior. Así, ratifica una y otra vez sus compromisos con el *Raumplan*, aprendido de Loos, y renueva su sentido ético contra el ensimismamiento tecnologista. (FAP)

Casa Singleton, vista noreste

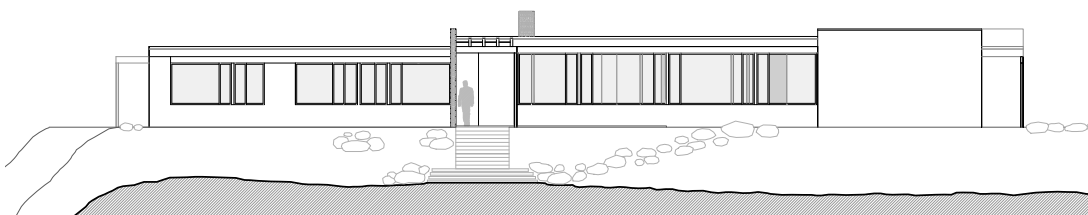




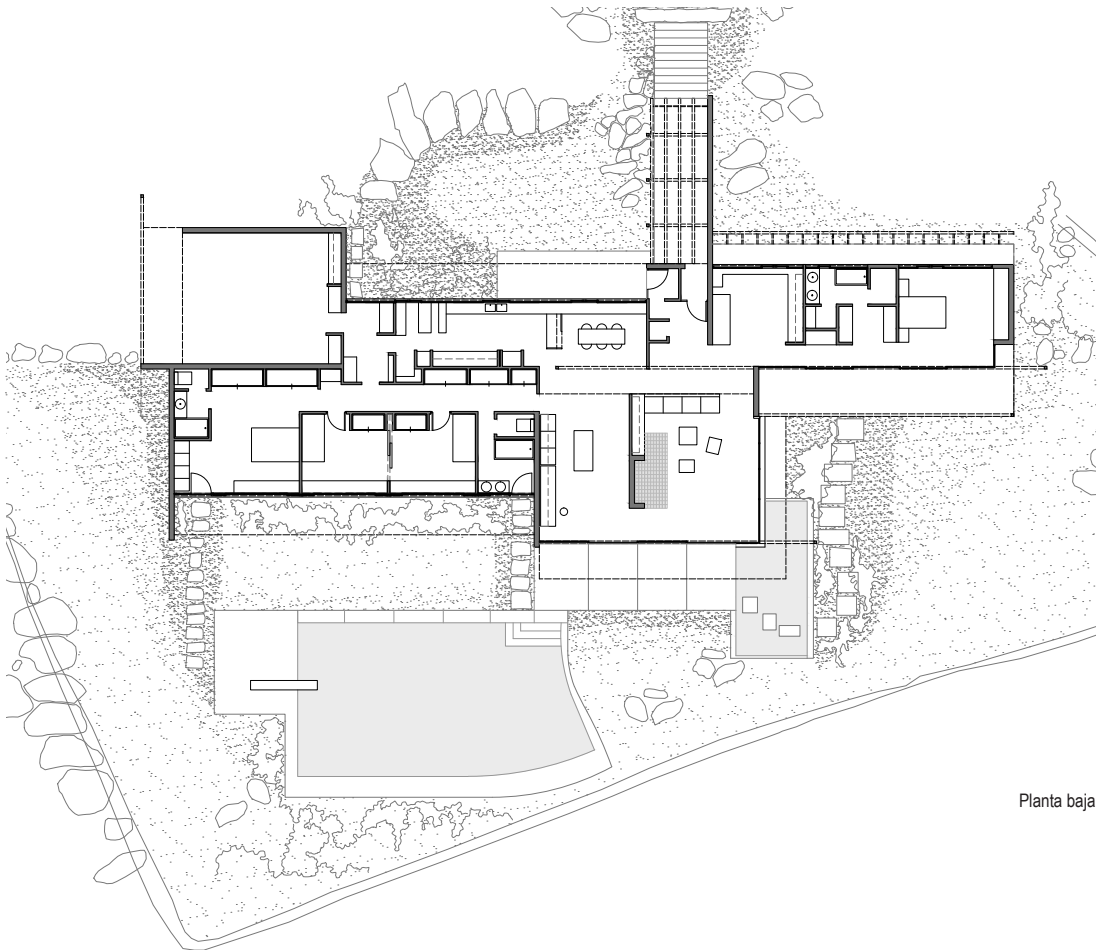
Emplazamiento



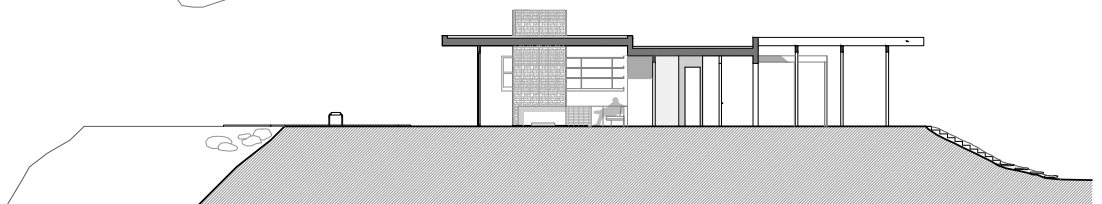
Alzado este



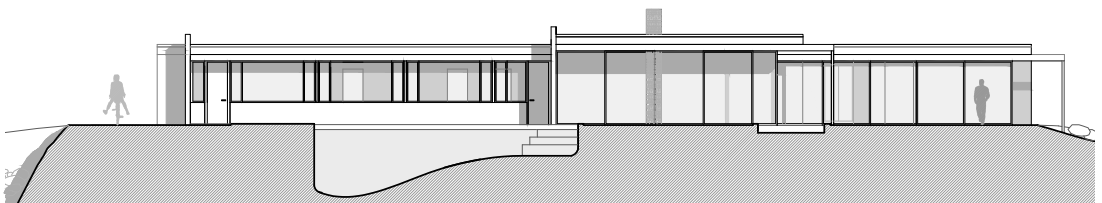
Alzado norte



Planta baja



Sección transversal



Alzado sur



2.3. La Casa Oliver. Los Ángeles, 1933-1934



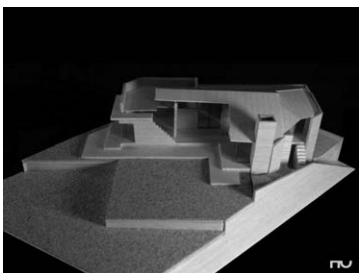
Casa Oliver, alzado noroeste

Esta pequeña casa está emplazada en un solar en pendiente ascendente desde la calle en el barrio de Silver Lake, Los Ángeles. Buscando acomodar el programa sobre un terreno estrecho, y lograr la mejor orientación y vistas al océano, Schindler gira la planta y coloca el cuerpo principal de la casa sobre el eje N-S. De ese modo, genera dos espacios exteriores de forma aproximadamente triangular: hacia el noroeste, el espacio inferior enfrenta la calle acompañando la pendiente natural mediante un jardín escalonado desde el cual se accede a la casa; hacia el sureste, el superior ubica dos plantas por encima del nivel de la calle conformando un patio sobre el cual se vuelca la vida íntima de la casa. Así, la planta completa adopta la forma de una envolvente en "U" asimétrica, que recuerda algunas de sus ordenaciones habituales, como en las casas *Howo* o *Buck*.



Casa Oliver, alzado norte

Schindler ubica la puerta de acceso a la casa a medio nivel por debajo del espacio central de la planta principal, con lo cual consigue disminuir perceptivamente el salto de 6 m que hay con la calle. Una vez en el interior, la escalera cruza perpendicularmente la planta para desembocar en la sala de estar, que se alarga hacia el este. A la derecha, cruzando el espacio del porche, se llega a la zona de los dormitorios de los hijos en el extremo sur del rectángulo principal de la planta. El dormitorio de los padres se sitúa a medio camino, con fachada al porche y al patio, asomándose también al jardín delantero. De ese modo, el patio queda enmarcado por el ala larga del salón al norte, el dormitorio principal al oeste y el ala corta de los dormitorios al sur, religados por un voladizo generoso de profundidad variable en función de la incidencia solar. Más allá de ese patio, aproximadamente cuadrado, se extiende hacia el sur otro de juegos (*playground*), al que miran las ventanas de los dormitorios de los hijos. Sobre la cubierta de estos, Schindler crea una habitación al aire libre, solución frecuente en sus obras, empezando por su propia casa, construida en 1923.



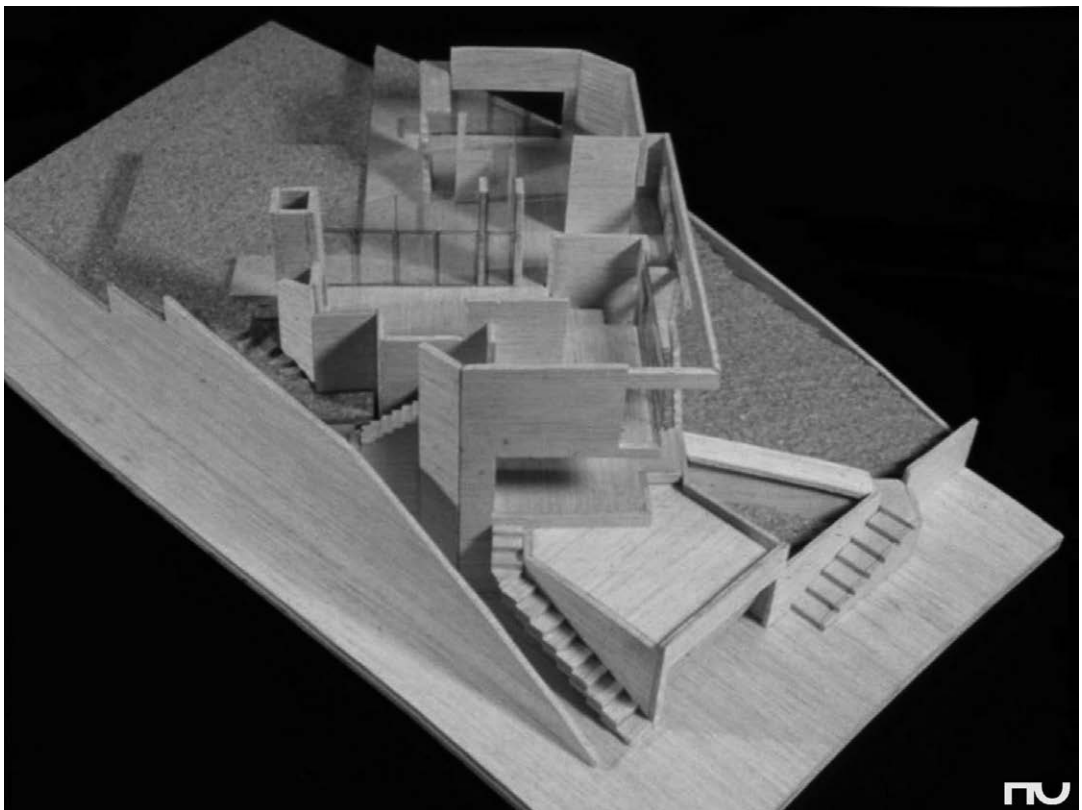
Casa Oliver, patio (sureste)

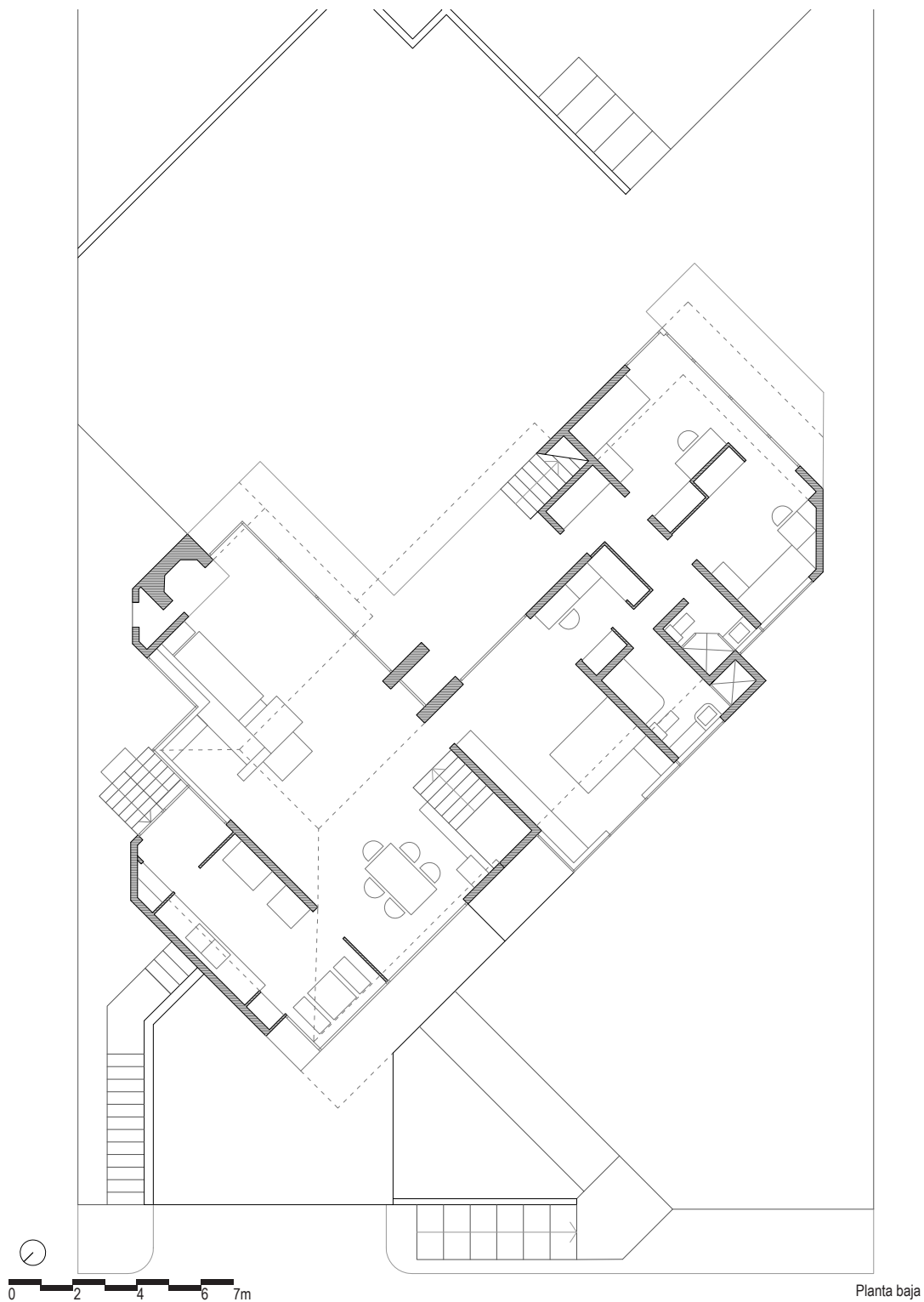
La técnica constructiva utilizada es la habitual en sus obras: entramado de madera recubierto de estuco, planos interiores enyesados, carpinterías de madera y grandes planos vidriados, alternados con sorprendentes huecos, que parecen excavar la pared para que pase la luz o se genere alguna nueva vista, y muebles enlazados con las

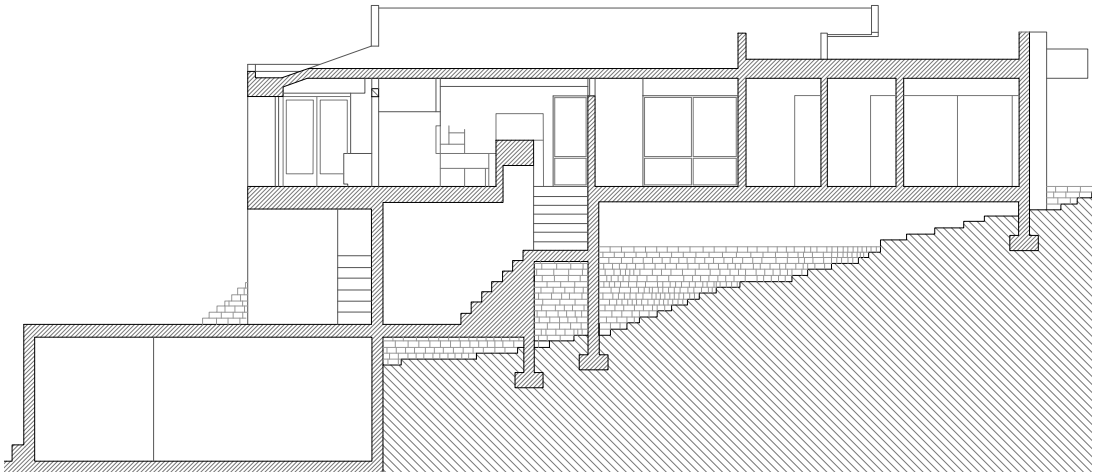


líneas de composición interior. Pese a que no es fácil advertirlo, la cubierta –siguiendo las exigencias municipales de Silver Lake– es inclinada, aunque ello solo se percibe desde el patio interior. El modelado del techo no sigue las pautas tradicionales y genera complejas intersecciones para ir acomodando las distintas situaciones del interior. En el salón, se inclina hacia la zona de la chimenea, donde el sofá, unido a un mueble de obra y a la ventana en ángulo, completa una disposición habitual en Schindler (casas *Rodríguez* o *Buck*). (FAP)

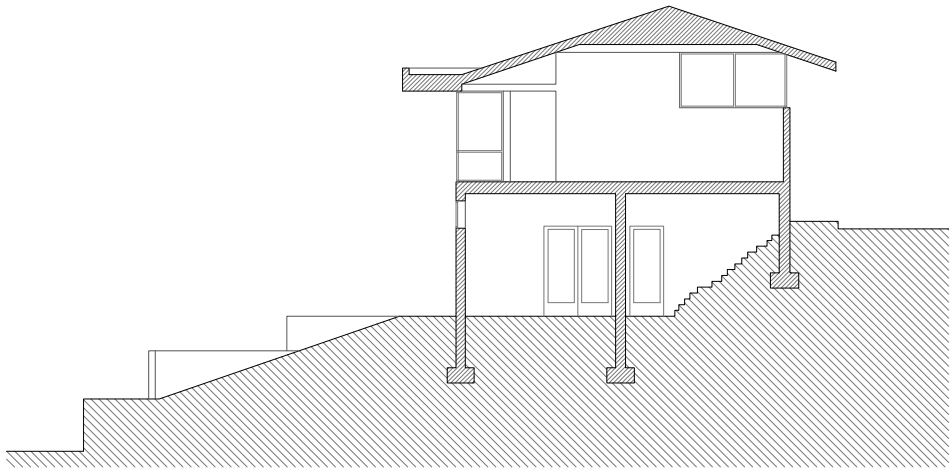
Casa Oliver, planta principal



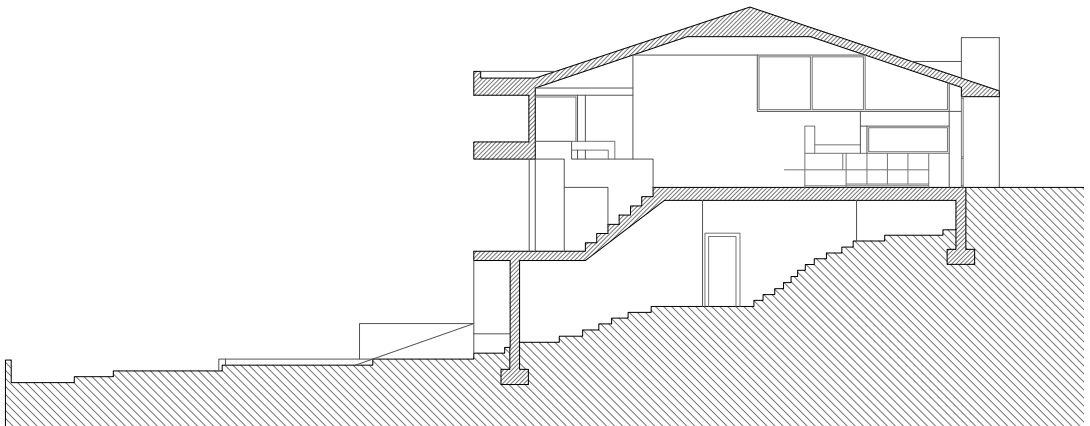




Sección transversal por cocina



Sección transversal por sala



Sección transversal por escalera de sala

→ 3

El asociacionismo moderno: Tecton, GATEPAC, Austral

Los episodios de los grupos Tecton, GATEPAC o Austral sirven para introducir tres temas: 1) el papel de las asociaciones en el campo cultural moderno –las “formaciones”, según Raymond Williams– a partir de 1930; 2) la relación arte-ideología en los distintos ámbitos geográfico-culturales, y 3) la crisis de la ortodoxia formal lecorbusierana.

De la mano de Berthold Lubetkin (1901-1990), Inglaterra incorpora una manera de ver lo moderno diferente de la encarnada por las primeras diásporas europeas a la isla y de la tranquilizadora continuidad que establece Nikolaus Pevsner en su *Pioneers of Modern Design*. El camino es complejo: el georgiano Lubetkin, colaborador de El Lissitzky y del ASNOVA, sale de la URSS a mediados de los años veinte, acompañando el montaje de los pabellones comerciales soviéticos, circunstancia que aprovecha para completar su formación en Berlín, Varsovia y París (donde proyecta un edificio en la Avenue de Versailles junto con Jean Ginsberg). Tras estas experiencias, a partir de 1931 se establece en Londres y colabora en *The Architectural Review* con una serie de artículos sobre arquitectura soviética. Todas estas etapas previas, que marcarán su obra posterior en la isla, se dejan ver con mucha claridad en una de sus facetas: su aspiración a que la arquitectura sea “una garantía visual de la consistencia de la experiencia humana”. El grupo Tecton, fundado por Lubetkin y los recién graduados T. Skinner y A. Chitty, reivindica en la teoría y en la acción la necesidad de una transformación social y, pese a su corta vida y su escasa espectacularidad, se prolongará en propuestas inglesas posteriores.



Berthold Lubetkin y Tecton, Highpoint One, Londres, 1933, planta baja



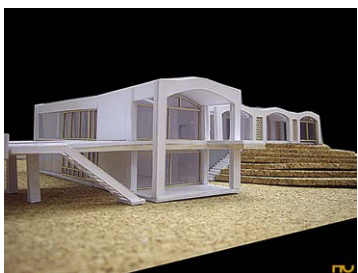
Berthold Lubetkin y Tecton Dispensario de Finsbury, alzado interior manzana



Edificio de estudios y talleres para artistas,
Buenos Aires, Argentina, 1939, vista esquina
Paraguay y Suipacha



Hostería La Solana del Mar, Punta Ballena,
Maldonado, Uruguay, 1947, vista aérea



Casa Berlingieri, Punta Ballena, Maldonado,
Uruguay, 1947, vista desde sureste

Pese a su programa elemental, la *Penguins' Pool* del Zoo de Londres (1933) refleja un formidable y paradójico esfuerzo lingüístico que recoge los motivos elaborados por la arquitectura de los años veinte y las rampas de las escenografías teatrales soviéticas –el *Teatro Mejerhold* de El Lissitzky, por ejemplo–, envolviéndolas en una forma elíptica que comunica su interés por algunas referencias académicas y manieristas. *Highpoint I* (Londres, 1933) y *Highpoint II* (Londres, 1936-1938) se conciben como fragmentos de la ciudad moderna, pero, mientras en el primero las formas libres enfatizan la libertad que los pilotes otorgan a la planta baja, en el segundo, la curva de la marquesina en que dos cariátides sustituyen sendas pilastras se presenta como un juego independiente de la rigidez del bloque principal. La planta del *Dispensario de Finsbury* (1935-1938) abre sus brazos hacia el entorno, forzando el potencial comunicativo –de clara raíz constructivista– del edificio “que cura”, muy alejado del “funcionalismo” heredero de la línea de Gropius o Meyer. La idea de Lubetkin sobre lo moderno lo que H. G. Wells explican del personaje de *Things to come*: “Quiero que Oswald Cabal parezca un caballero fino, no un gladiador con su panoplia o un demente acolchado. Nada de jazz ni de artefactos de pesadilla. Que todo sea más grande, pero que no sea nunca monstruoso.”

En 1933, J. M. Torres Clavé, J. Ll. Sert y el entonces estudiante A. Bonet participan en el CIAM de Atenas, la reunión que consagrará la hegemonía de Le Corbusier en esta formación hasta su disolución en 1959. Los tres son miembros del GATCPAC (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània), creado en 1929 y base fundamental para la constitución, un año más tarde, del GATEPAC. Las obras más importantes del grupo catalán –la *Casa Bloc* (1932-1936), el *Dispensari Antituberculosís* (1934-1936), la *Ciutat del Repòs* o el *Pla Macià* (1933)– hacen explícita la voluntad de identificar el lenguaje moderno con los anhelos políticos de sus miembros, que la revista *AC* (*Documentos de Actividad Contemporánea*), editada entre 1931 y 1937, desarrolla monográficamente a lo largo de sus veinticinco números. En 1937, por encargo del Gobierno español, Sert y Lacasa, con la colaboración de Bonet, proyectan el Pabellón de la República Española en París. A partir de la derrota republicana, los destinos de los racionalistas españoles se bifurcan, con distinta suerte.



Sert se dirige a los Estados Unidos, donde pasará a integrar la dirección del CIAM y producirá algunos de sus documentos de la década de los cuarenta –como, por ejemplo, *Can Our Cities Survive*– y desarrollará, junto con Wiener, una intensa actividad urbanística en Estados Unidos, Venezuela, Perú y Colombia.

Por su parte, Bonet se traslada con Sert a París y permanece en 1937 en el estudio de Le Corbusier, donde conocerá al pintor surrealista chileno Roberto Matta. En 1938, se exilia en Buenos Aires, donde fundará, junto con Ferrari Hardoy y Kurchan, el grupo Austral, con los ojos puestos en la experiencia del GATCPAC. Como puede verse en la revista *Austral 1*, en el diseño del *sillón BKF* (1939) o en su primer edificio en Buenos Aires, Bonet prolonga y reelabora el mundo lingüístico –que él define como “surrealista”– de los proyectos parisinos –la *Maison de Week-end Jaoul*, por ejemplo. A partir de ese momento, Bonet iniciará un proceso activo de investigación, que combinará formas y técnicas premodernas –la bóveda, el muro de carga– con el rigor de los modelos de los años veinte. Menos preocupado por estetizar los productos industriales que por una relación eficaz entre aquellos mundos y la tradición, Bonet logra mantener sus obras –a veces, reducidas a frágiles signos en el paisaje– bajo una tensión permanente. Sus trabajos en la *urbanización de Punta Ballena* (1945-1948), la *Casa Oks* (1953-1957), la *Casa Rubio* (1959-1962) o *La Ricarda* (1949-1963) constituyen una ilustración de esta actitud, al tiempo que permiten establecer diferencias y similitudes con obras contemporáneas de Neutra y Breuer en los Estados Unidos, de Barragán en México o de la generación de arquitectos brasileños que sigue la estela de Lúcio Costa y el primer Niemeyer. Asimismo, las diferentes elaboraciones urbanísticas de Bonet, Sert y Le Corbusier podrán verse tras su reencuentro en el CIAM VII en Bérgamo (1949), en el cual Bonet presenta el *Plan de Bajo Belgrano*, su particular implementación del Plan de Buenos Aires elaborado por Le Corbusier, Ferrari Hardoy y Kurchan en 1938, sobre la base de los esbozos publicados en *Precisiones* (1930).



Casa Oks, Martínez, Buenos Aires, Argentina, 1953-1957, fachada jardín



Casa Rubio, Salou, 1959-1962, vista aérea



Bibliografía específica

Sobre Lubetkin y Tecton

ALLAN, J. (1992): Berthold Lubetkin: Architecture and the tradition of progress. Londres: RIBA Publication.

COE, P.; READING, M. (1981): *Lubetkin and Tecton. Architecture and Social Commitment*, Bristol: The Arts Council of Great Britain; The University of Bristol.

COLLINS, M. (ed.) (1974): *Hampstead in the Thirties. A Committed Decade*. Londres: Hampstead Arts Council.

DEAN, D. (1983): The Thirties. Recalling the English Architectural Scene. Londres: Trefoil Books.

MARDAGA, P. (ed.) (1983): *Berthold Lubetkin. Un Moderne en Angleterre*. París: Pierre Mardaga.

MILLS, E. (1953): *The New Architecture in Great Britain, 1946-53*. Londres: The Standard Catalogue.

YORKE, F. R. S. (1937): *The Modern House in England*. Londres: The Architectural Press.

Sobre Sert y el GATEPAC:

A.C. (1978): Documentos de Actividad Contemporánea. Barcelona 1933-1937. Barcelona: Gustavo Gili.

ALIX TRUEBA, J. (1987): *Pabellón Español: Exposición Internacional de París 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos; Centro de Arte Reina Sofía.

BRIHUELA, J. (1979): Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.

FREEDBERG, C. B. (1986): *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*. Nueva York, Londres: Garland.

FREIXA, J. (1979): *Josep Lluís Sert*. Barcelona: Gustavo Gili.

MANINO, E. (1983): *Josep Lluís Sert. Construcción y arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.



PIZZA, A. (1993): Dispensario antituberculoso de Barcelona 1933-1937: J. L. Sert, J. B. Subirana y J. Torres Clavé. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

PIZZA, A.; ROVIRA, J. M. (eds.) (2006): G.A.T.C.P.A.C 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad. A New Architecture for a New City. 1928-1939. Barcelona: COAC; Museu d'Història de la Ciutat.

ROVIRA, J. M. (2000): *José Luis Sert 1901-1983*. Milán: Electa.

SAMBRICIO, C. (1983): *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Librería Yerba.

SERT, J. L. (1952): *Modern Architecture*, Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Londres: Lund Humphries.

TORRES, R. (1994): *Josep Torres Clavé*. Barcelona: Santa & Cole.

Sobre Bonet y el Austral:

ÁLVAREZ, F.; ROIG, J., *et al.* (1987): *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. Barcelona: CRC Galería de Arquitectura.

ÁLVAREZ, F.; ROIG, J. (1996): *Antonio Bonet Castellana*. Barcelona: COAC-Ministerio de Fomento.

ÁLVAREZ, F.; ROIG, J. (1999): *Bonet Castellana*. Barcelona: Santa & Cole-Edicions UPC.

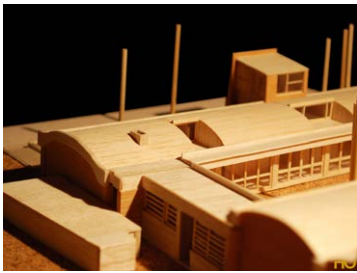
GUTIÉRREZ, R. (1985): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

KATZENSTEIN, E.; NATANSON, G.; SCHVARTZMAN, H. (1985): *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Espacio Editora.

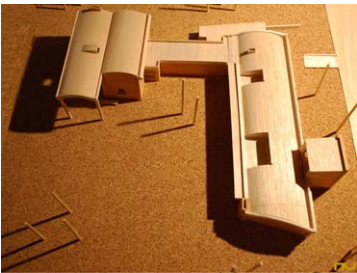
ORTIZ, F., *et al.* (1978): *La obra de Antonio Bonet*. Buenos Aires: Summa.

VICENTE GARRIDO, H. (ed.) (2007): *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*. Madrid: Ministerio de Vivienda.

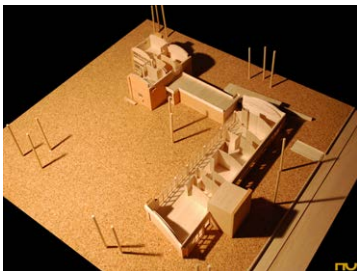
3.1. Casas en Martínez. Buenos Aires, 1940-1942



Casas en Martínez, Casa D, detalle



Casas en Martínez, casas C y D, vista desde
noroeste



Casas en Martínez, casas C y D, plantas

De 1940 a 1942, tres antiguos miembros del grupo Austral, Antonio Bonet, Valerio Peluffo y Jorge Vivanco, diseñan un conjunto de cuatro viviendas unifamiliares en la localidad de Martínez, situada al norte de Buenos Aires. Las cuatro casas (A, B, C y D) se diseminan en un solar, manteniendo como un condominio, con la voluntad de preservar la integridad de un paisaje proveniente de un antiguo bosque que cubría la zona. Ese gesto implica renunciar a los planteamientos individualistas habituales en el proceso de expansión residencial y se completa con un diseño esmerado de las casas en relación con los árboles existentes. Si bien las casas adoptan un lenguaje común, hecho a base de muros de ladrillo manual y bóvedas rebajadas de hormigón, sus diferentes diseños muestran una activa voluntad experimental. Similares a las casas con bóvedas de Le Corbusier de los años treinta, estas casas inauguran una serie evolutiva en la obra de Bonet cuya culminación será *La Ricarda* (1949-1963).

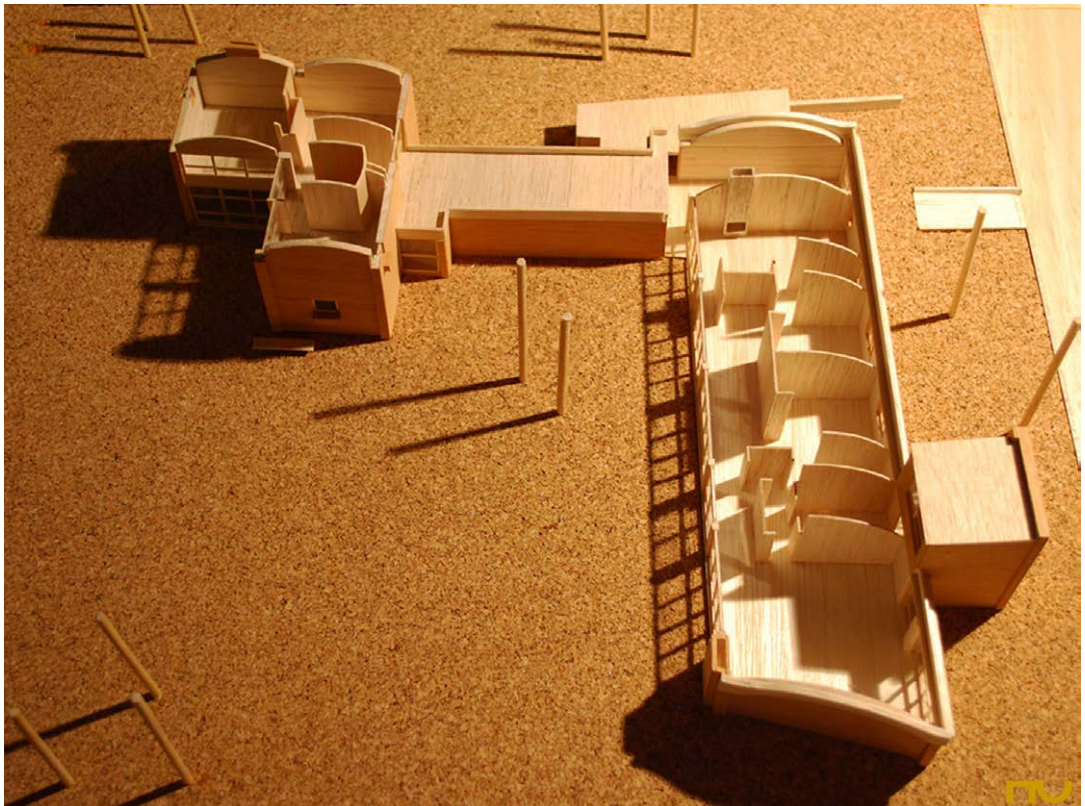
En las casas B y D, domina la imagen de una bóveda corrida, que incorpora la mayoría de los espacios de la casa. La distribución es similar en ambos casos, con el área social a un lado y la zona de dormitorios a otro lado del acceso, mientras que el corredor, de una anchura superior a la habitual, se transforma en una galería cubierta que evoca espacios de la arquitectura tradicional. Al tratarse de viviendas de una superficie reducida, se plantean grandes aberturas, que marcan el territorio propio de cada casa dentro del conjunto. En el caso de las casas B y D, una de sus caras está abierta totalmente al jardín: la B hacia el noreste y la D hacia el noroeste. La casa B presenta un porche en el extremo de la sala y la casa D acaba en un muro paralelo a la calle. Las casas A (que finalmente no se construye) y C incorporan variaciones en la sección y en la estructura, y crean dobles espacios, terrazas y dependencias en las plantas altas. Por su parte, las casas C y D se conectan mediante un cuerpo de servicios y garaje de la casa C, que protege el terreno de las vistas.

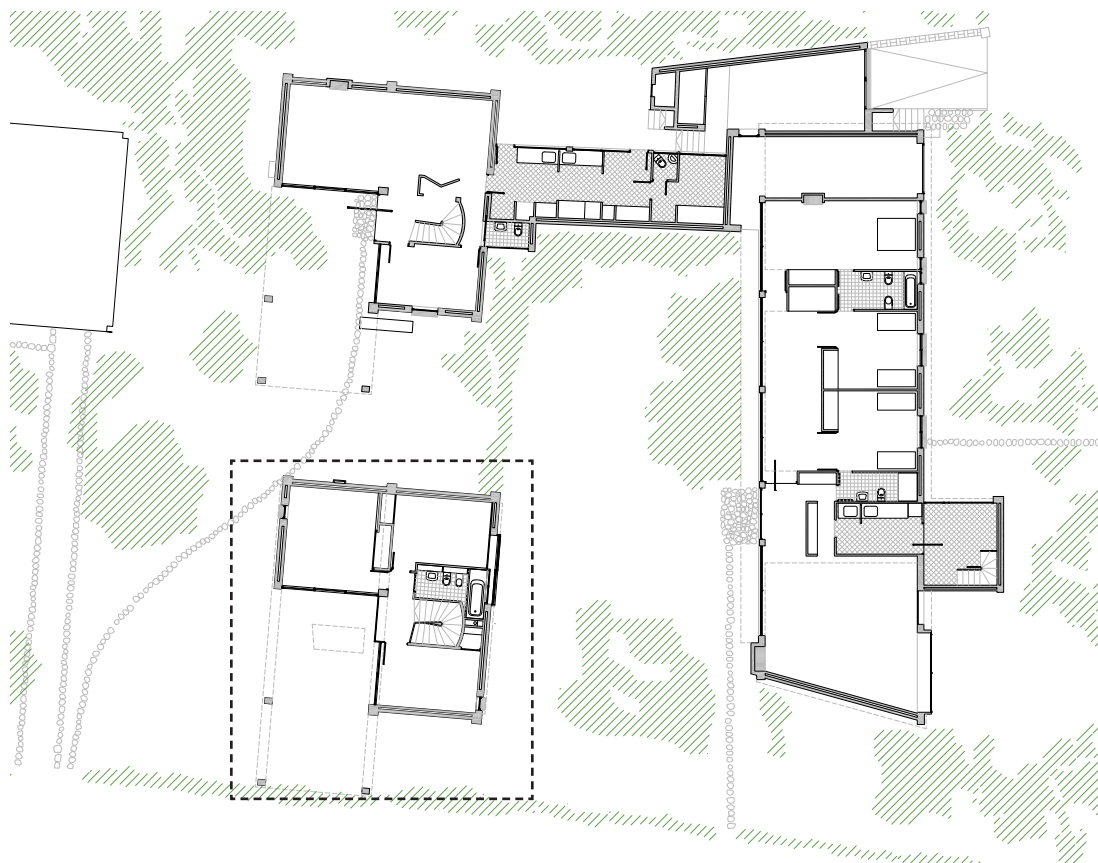
Las distintas articulaciones entre la bóveda de hormigón de 8 cm de espesor, los pilares de hormigón y los muros de ladrillo (dos hojas de 15 cm) que presentan los cuatro diseños muestran un innovador ejercicio de sintaxis entre materiales relativamente tradicionales. Uno de ellos es el paso de la bóveda corrida clásica –apoyada sobre mu-



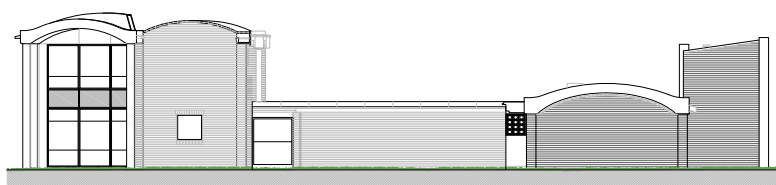
ros continuos— a una bóveda sustentada sobre pilares de hormigón, con el objetivo de abrir el espacio lateralmente, mediante la incorporación de una viga que recibe los tensores y soporta los empujes de la bóveda. El otro, de índole más plástica, es el encuentro de la bóveda con los testeros, donde podemos apreciar tres variantes: el muro cubre la bóveda; la bóveda rebasa el plano del ladrillo y le provoca una sombra, o, simplemente, la bóveda erigida en elemento independiente vuela para conformar un porche. Junto a estas innovaciones, aparecen otras, como las entradas de luz cenital, las cajas de persiana, el uso de carpinterías metálicas correderas o el pavimento de tacos de madera de algarrobo. (FAP)

Casas en Martínez, casas C y D, plantas

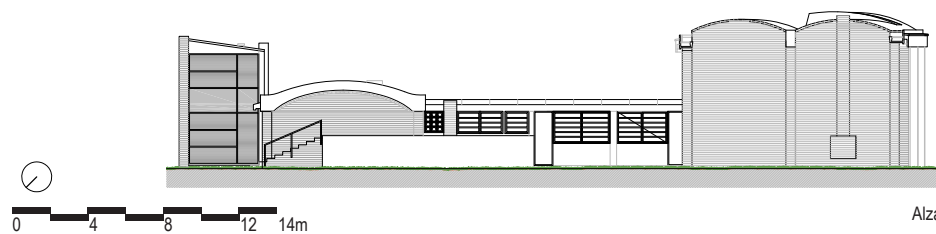




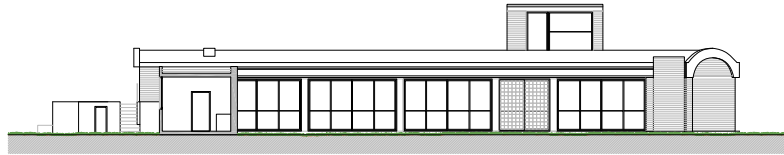
Planta baja y planta primera casas C y D



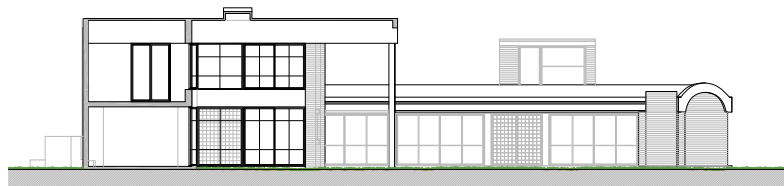
Alzado noroeste casas C y D



Alzado sureste casas C y D



Sección Noroeste-Sureste Casa D



Sección noroeste-sureste Casa D



Alzado casa C y sección Noreste-Suroeste



Alzado casa C y sección Noreste-Suroeste

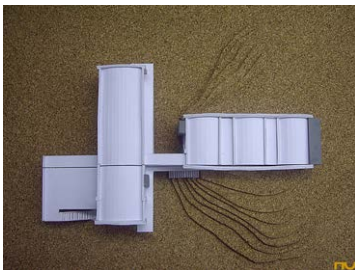


3.2. La Casa Berlingieri. Punta Ballena, 1947



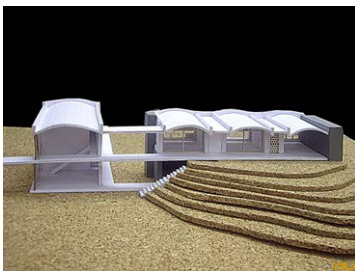
Casa Berlingieri, vista sureste

En 1947, Bonet diseña esta casa de veraneo en una de las parcelas de la urbanización de *Punta Ballena* (Uruguay) donde trabaja desde 1945 por encargo de la familia Lusich. La proporción cuadrada de la parcela, su excelente orientación y la proximidad del bosque y el mar son elementos determinantes en el diseño de esta vivienda. Partiendo de una única forma constructivo-espacial, basada en la bóveda catalana, el arquitecto catalán distribuye el programa en dos volúmenes: el de los dormitorios, tendido sobre una duna ajardinada paralelamente al mar, y el del área social, de dos niveles, dispuesto en sentido perpendicular al anterior.



Casa Berlingieri, planta

El bloque de los dormitorios, abierto al noreste (sol de mañana en el hemisferio Sur) actúa como un filtro entre el bosque y la playa, favoreciendo la ventilación cruzada de todas las estancias y la comunicación con el exterior a través de una galería abierta, la cual se prolonga hacia el noroeste para comunicarse con el comedor, situado en la primera planta del área social. Esta conexión se prolonga en una terraza que rodea ese segundo cuerpo, se amplía sobre la fachada noroeste y ofrece protección solar a la sala de estar en la planta inferior. El interior de ese cuerpo principal se desarrolla en dos niveles: la planta baja incorpora una sala de estar a doble altura, con un porche hacia el mar y las habitaciones de servicio hacia el interior, y en la planta alta aparece el comedor, conectado con la sala de estar en la planta baja y con la zona de cocina y servicios. A diferencia de otras viviendas, la "puerta principal," como instante de paso del interior al exterior, queda confundida con la fachada vidriada hacia el noroeste, aunque denotada por la protección que le ofrece el forjado de la terraza.



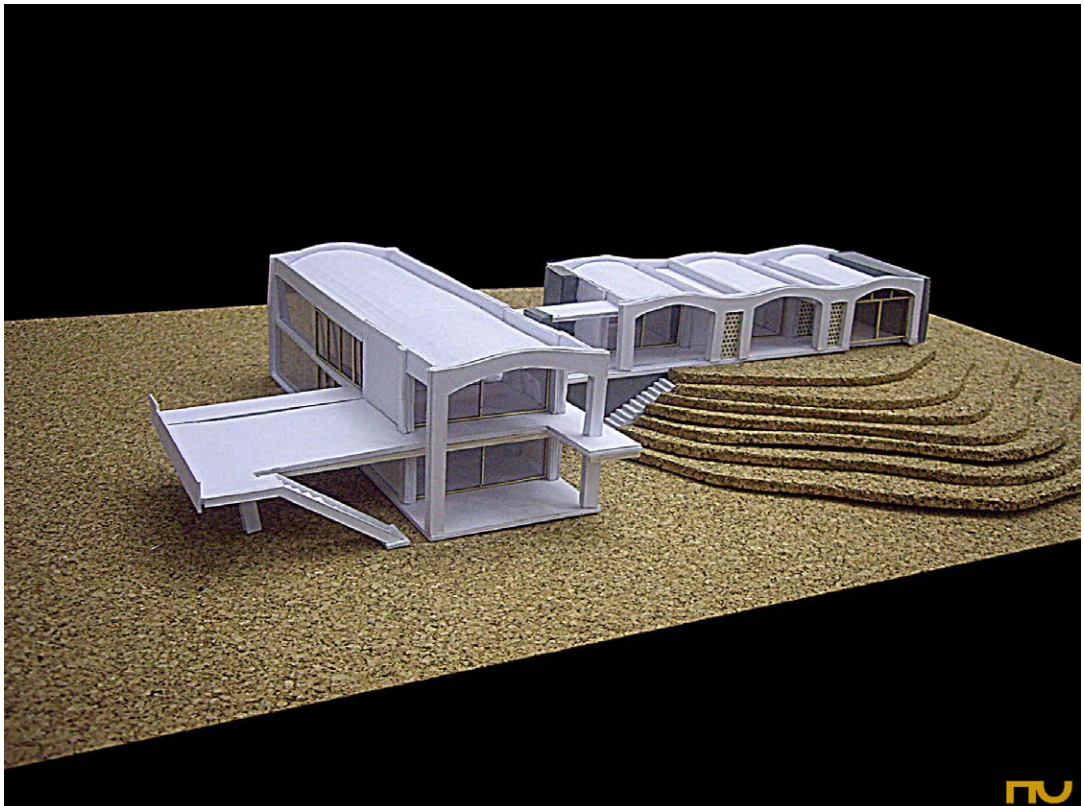
Casa Berlingieri, vista sur

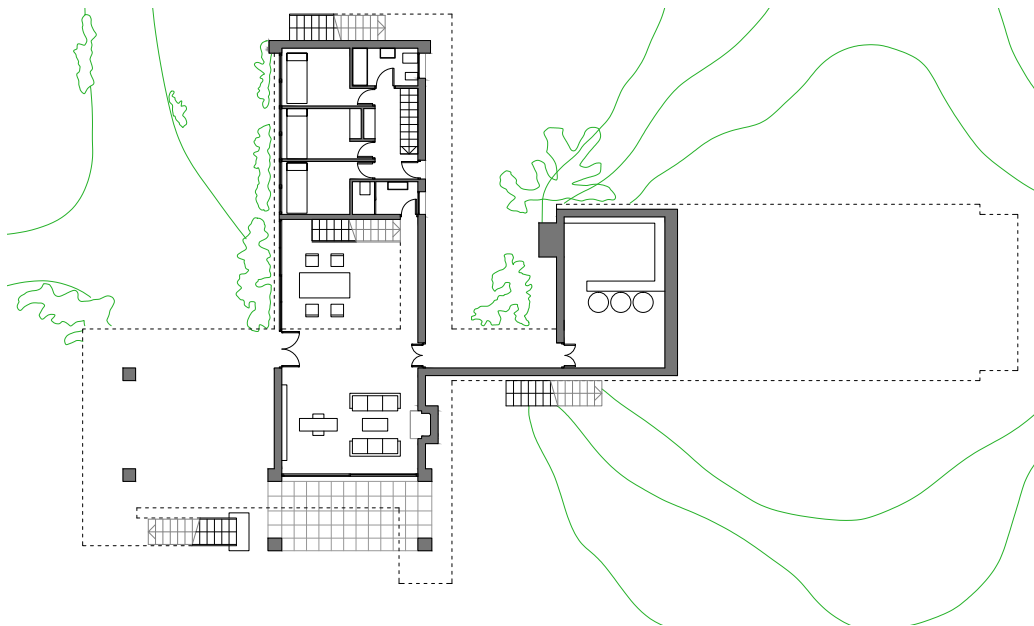
El trabajo conjunto de Antonio Bonet y el ingeniero uruguayo Eladio Dieste, como asesor estructural en la *Casa Berlingieri*, consume una innovación de la bóveda que consiste en dos operaciones: se crea una bóveda estructural utilizando piezas cerámicas alternadas con redondos de hierro –bautizada por Dieste como "cerámica armada"– y se incorpora una segunda bóveda no estructural, sostenida por tabiquillos, con la finalidad de incorporar una cámara de aire ventilada. Al igual que en las *Casas en Martínez* (1941-1942), al abrirse un gran ventanal sobre la fachada larga hacia el suroeste, el muro de carga es reemplazado por una viga dintel de hormigón que, en este caso, se ex-

presa con gran fuerza en la fachada. Bonet parte de una crujía de 6 m entre ejes de pilares o paredes del volumen principal, y la repite en los tres módulos de los dormitorios, fragmentándola en dos crujías más pequeñas de 4,50 y 1,50 m entre ejes, para alojar los dormitorios o sus áreas de servicio.

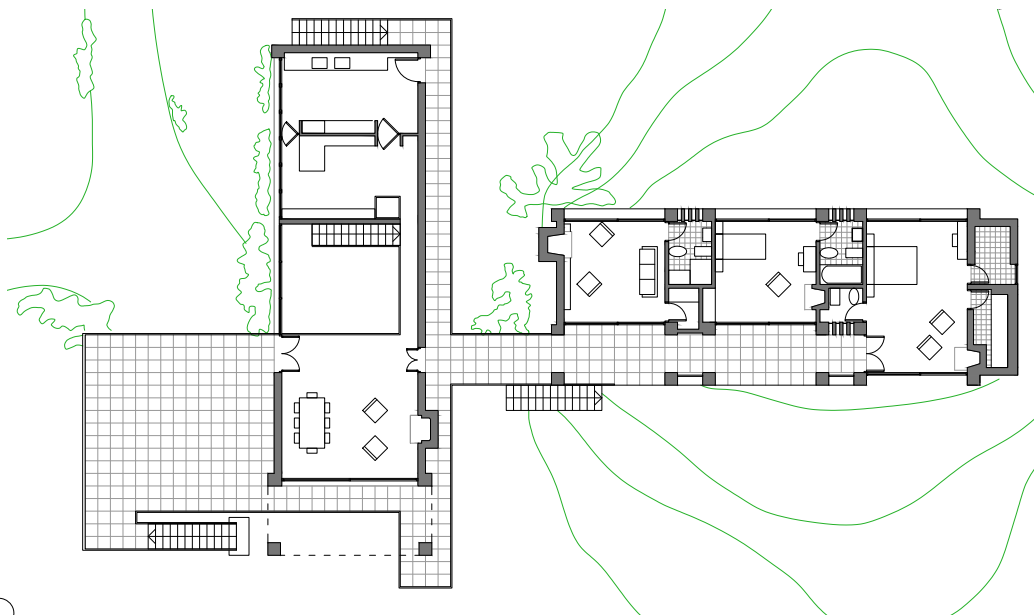
De este modo, la repetición de la bóveda caracteriza la imagen de franja ondulada rítmicamente que delimita el conjunto, contrapuesta a la línea recta de la terraza y la galería. Si las *Casas en Martínez* evidenciaban la voluntad de actualización técnica de una solución “premoderna” como la bóveda, en la *Casa Berlingieri* Bonet da un paso más a favor del control modular de su proyecto. La bóveda y la modulación serán los puntos de partida de *La Ricarda* (1949-1953). (FAP)

Casa Berlingieri, vista suroeste





Planta baja



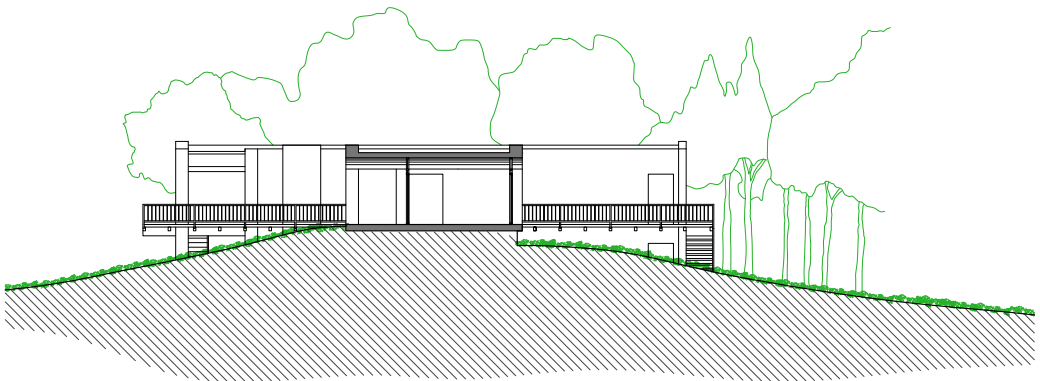
Planta primera



Alzado sur



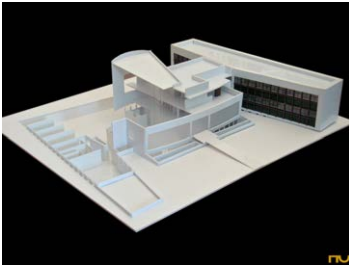
Sección este-oeste



Sección norte-sur

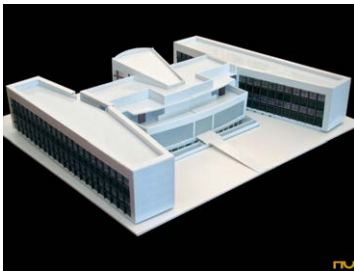


3.3. El Dispensario de Finsbury. Londres, 1935-1938



Dispensario de Finsbury, sección

Hacia 1935, la mortalidad infantil en Inglaterra alcanzaba cifras muy altas, que llegaban al 114 por mil en las zonas rurales. Una serie de enfermedades, como la difteria, la tos ferina, la bronquitis y, sobre todo, la tuberculosis, se cebaban de manera especial sobre los barrios obreros, mostrando las lagunas sociales del capitalismo inglés. El plan urbanístico para el distrito de Finsbury propuesto por Alderman H. Riley procuraba soluciones a esta situación, incluyendo equipamientos sociales, viviendas y espacios libres. El grupo Tecton, liderando por Lubetkin, vio en esa acción una oportunidad para la anhelada y primera gran renovación urbana moderna de la Gran Bretaña.



Dispensario de Finsbury, fachada calle

En 1938, se inauguraba el *Dispensario*, diseñado por Lubetkin y su grupo, situado junto a una amplia zona de jardines a lo largo de Farringdon Road. El autor ruso exiliado en Inglaterra forzaba al máximo, como ya era frecuente en sus obras anteriores, el sentido didáctico y comunicativo del edificio, combinando los recursos modernos con los efectos monumentales de sabor clásico. La planta de su edificio adopta la forma de una gran "H", en que las alas laterales se presentan como dos brazos protectores que se extienden hacia delante para recibir a la población doliente, mientras el remate abocinado del auditorio parece anunciar hacia el interior del barrio la buena nueva de este edificio protector. Completando esa vocación "parlante" y expresando el tránsito del mundo de la enfermedad al de la curación y la salud, el acceso al centro se realiza mediante una rampa, situada en el eje principal de simetría, que atraviesa el jardín deprimido que da a la calle. El puente se interseca con la fachada principal, la cual, a su vez, forma un paramento curvo de ladrillos de vidrio orientado al sol y encajado en un marco de obra que enfatiza su luminosa horizontalidad. La composición de los cierres exteriores de los cuerpos laterales en franjas horizontales, alternativamente opacas y transparentes, se complementa con el despiece de las ventanas laterales en cuadrados y rectángulos que obedecen a proporciones áureas. Tanto el cuerpo principal como los laterales proyectan sombras sobre un basamento ligeramente retirado y parecen flotar sobre el jardín, en un efecto moderno y vigoroso que es contrarrestado por el coronamiento de la fachada principal con un fragmento de friso clásico.

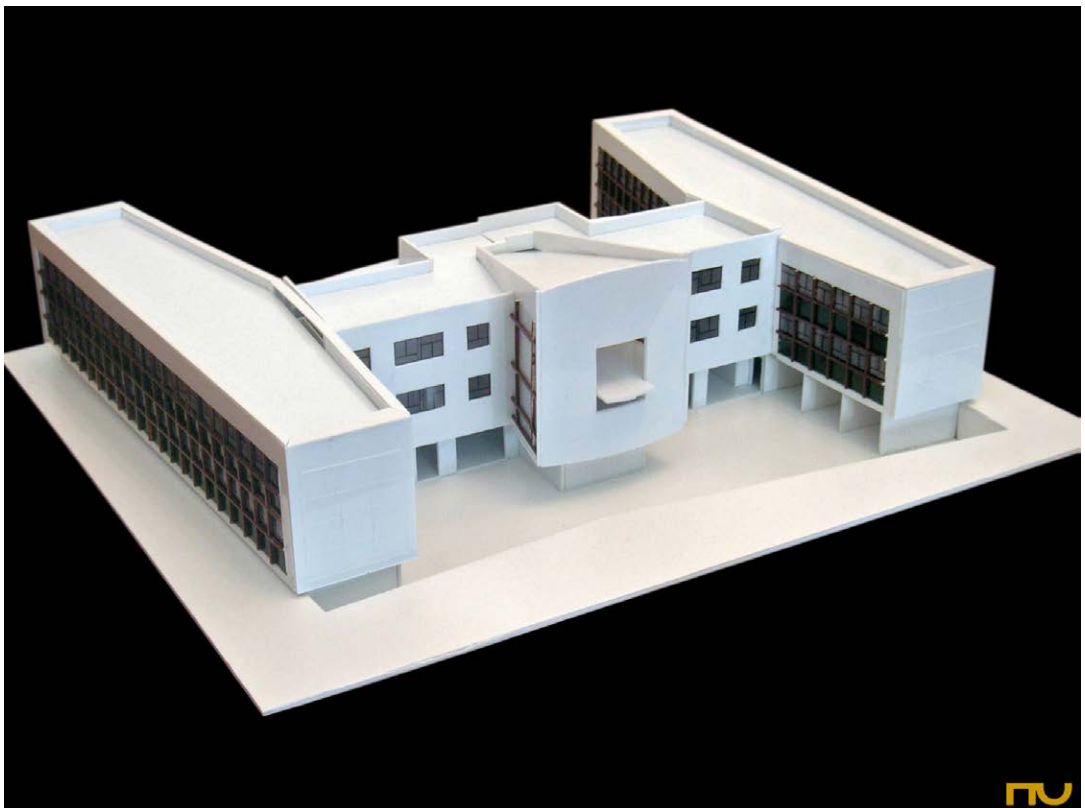


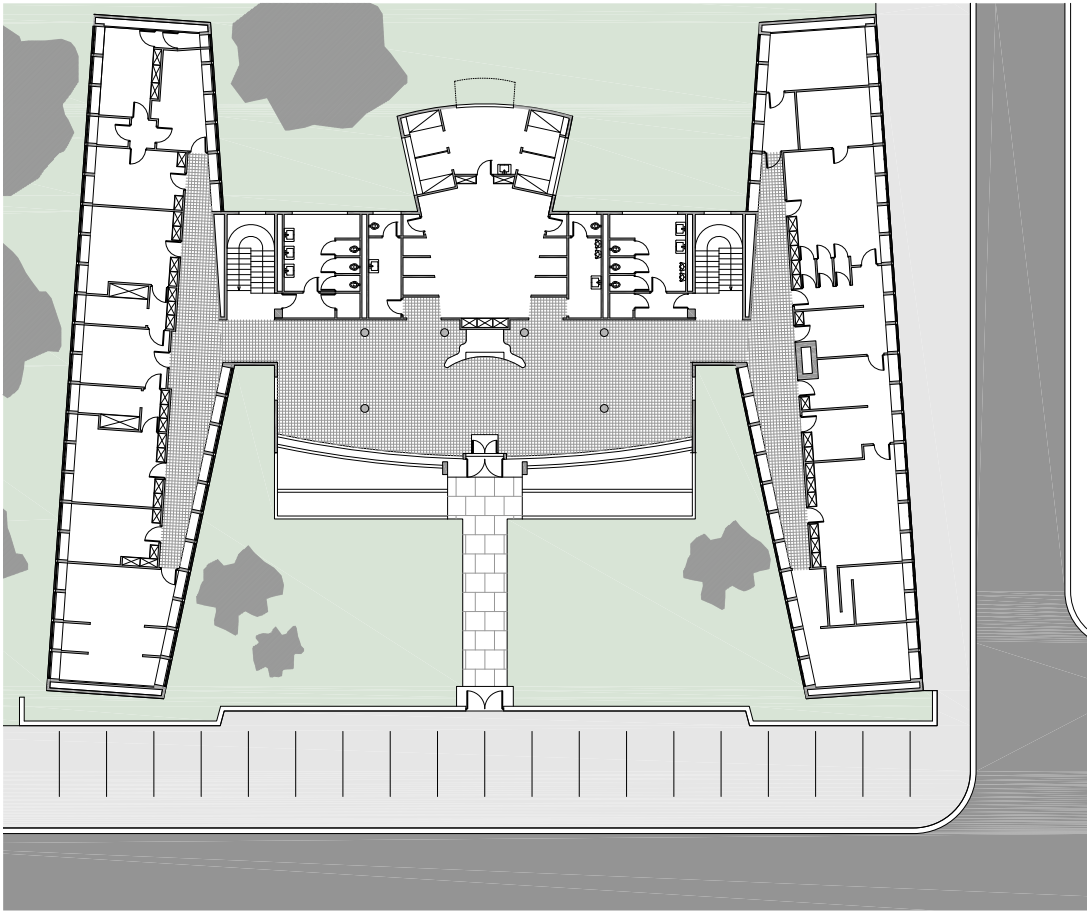
Dispensario de Finsbury, sección

El vestíbulo es un espacio profusamente iluminado que resplandece por la noche hacia la calle, recordando los valores de esta “máquina de sanar”; mientras en el interior los murales pintados por Gordon Cullen reiteran las consignas higienistas.

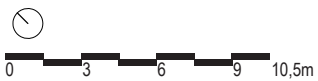
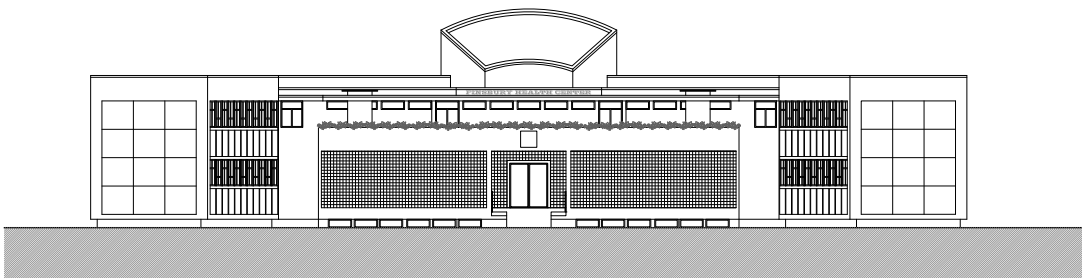
El programa se organiza en tres partes diferenciadas funcionalmente, que corresponden a sendos niveles: el área de servicios, en el subterráneo; la clínica, en la planta baja, y el área de oficinas, en la segunda. Las circulaciones y las salas de espera discurren separadas del espacio de atención y su sección se ahúsa en proporción al flujo de movimientos y determina la ruptura de la ortogonalidad de la planta de cada una de las alas. El esquema de planta libre es consistente con la modulación estructural y los recorridos de las instalaciones que, ocultas en los antepechos de las ventanas y los cielorrasos, son de fácil acceso mediante paneles móviles y dispositivos al efecto. (FAP)

Dispensario de Finsbury, alzado interior manzana

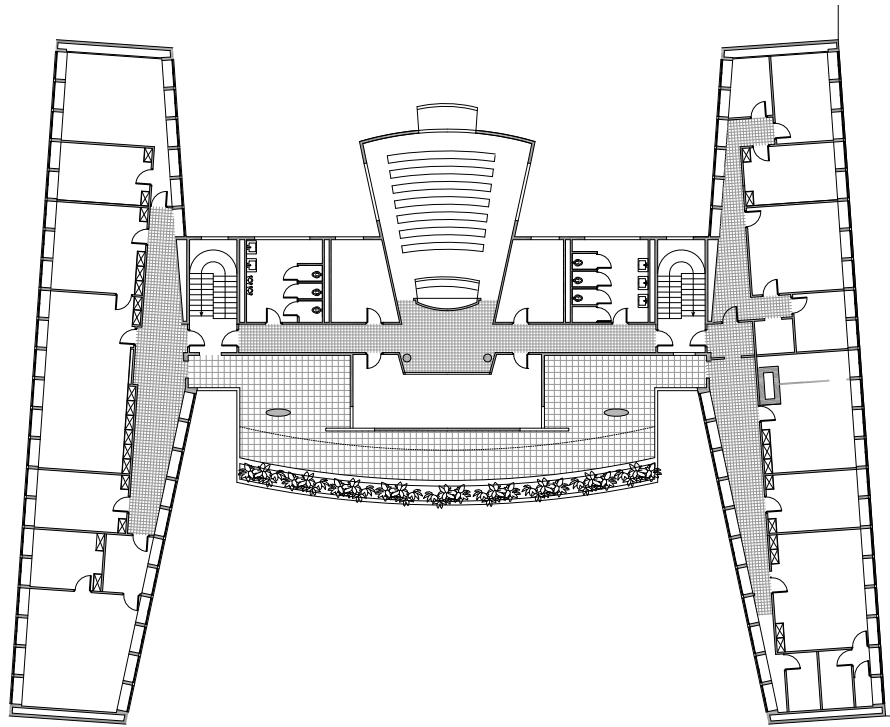




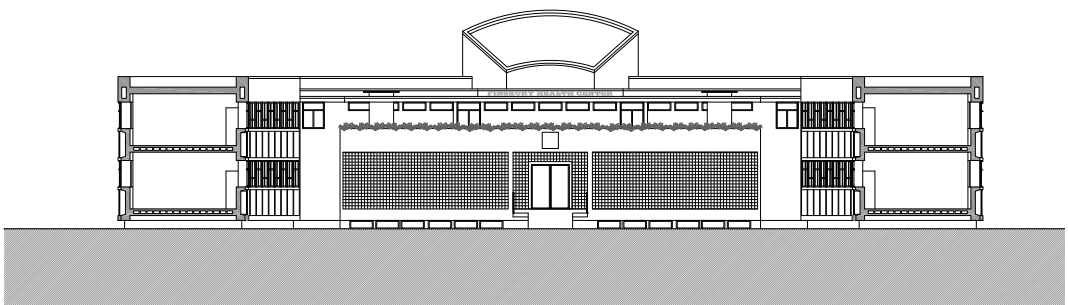
Planta baja



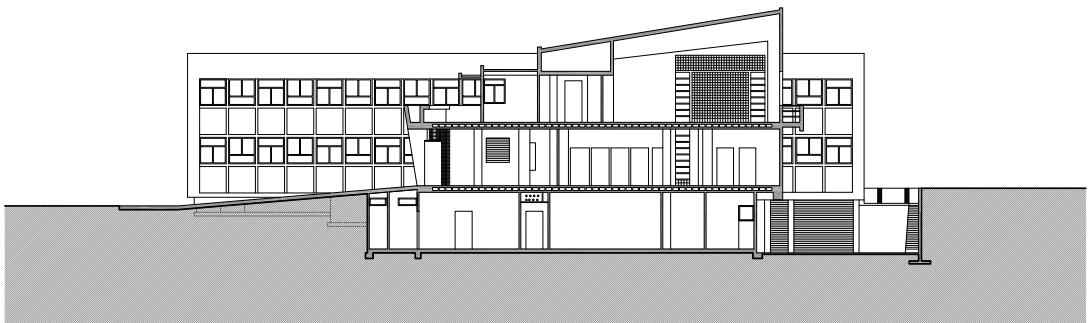
Alzado calle de acceso (suroeste)



Planta primera



Sección transversal

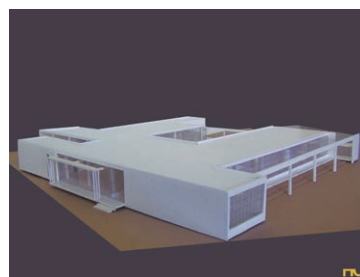


Sección longitudinal

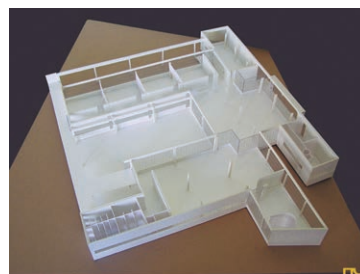
→ 4

Giuseppe Terragni: lo moderno como representación

La arquitectura de Giuseppe Terragni (1904-1943) se despliega con una intensidad inusitada en un período muy corto de tiempo, que coincide con el desarrollo del fascismo italiano. Si, en la primera parte de su obra realizada en Como, su ciudad natal, se entremezclan, con una cierta frescura, algunas aproximaciones estilísticas al racionalismo europeo (*Novocomum*, 1927-1928) con devociones futuristas (*Monumento a los Caídos*, 1931-1933), en sus obras posteriores se intensifica cada vez más la tensión entre lenguaje e ideología que marca la cultura italiana de la década de los años treinta. En ese primer período, Terragni participa en la fundación del Gruppo 7 (1926) y, posteriormente, del MIAR (1928), el grupo de arquitectos italianos que se relaciona orgánicamente con los congresos internacionales de arquitectura moderna (CIAM). La Sala "O del '22" de la Mostra Decennale della Rivoluzione Fascista de 1932, pese a su carácter efímero, sintetiza las capacidades de Terragni como comunicador de los valores políticos que pretende defender. En ese escenario romano, construye en la Sala "O" un mural que incorpora, en dos niveles distintos, dos posibles lecturas y puntos de vista. En el registro inferior, se despliega, de izquierda a derecha, un relato continuo y pausado de los acontecimientos de los diez últimos años, mientras que el superior, invirtiendo el sentido de lectura, ofrece una potente imagen gráfica construida, que pretende ilustrar la "revolución," desde las telarañas del pasado italiano hacia un futuro que, desde la mirada fascista no puede ser otra cosa que triunfante, limpio, joven y ordenado como en un desfile.



Parvulario Sant'Elia, Como, 1934-1937, vista desde el sur



Parvulario Sant'Elia, Como, 1934-1937, vista aérea desde noreste, planta



Casa del Fascio, Como, 1932-1936, fachadas suroeste y noroeste



Casa para un floricultor, Rebbio, Como (primera versión), 1936-1937, fachadas suroeste y sureste



Villa Bianca, Seveso, 1936-1937, fachada sureste

La *Casa del Fascio* en Como (1932) forma parte de un programa funcional nuevo –similar al de las “casas del pueblo” socialistas– y se emplaza en un terreno escaso, ubicado frente a una vasta plaza, al otro lado del *duomo* local. Terragni la concibe como un prisma perfecto ($33 \times 33 \times 16$ m) en el cual una lúcida ecuación de superficies y profundidades –estilizaciones refinadas de los campaniles, de los “*fascios littorios*” y de otros elementos simbólicos– se ordena según las precisas directrices geométricas del entramado estructural, en una estilización del “marco” novecentista. Los tres “marcos-pantalla” que se suceden paralelamente en el paso, desde la plaza del exterior hasta el patio interior, revelan el papel de máscara simbólica que adquiere la fachada que da a la plaza, cuyos ecos refuerzan también los significados del patio. Todo parece destinado a iluminar las matrices ideológicas que dan razón a la obra y que las intervenciones murales de Mario Radice hacen aún más evidentes. Este primer anuncio de una *architettura come profezia*, variante italiana de los “sueños de la razón”, se erige en aplacado de mármol blanco –aunque Terragni se refiera a ella como la “casa de vidrio”– contra el International Style, contra la *machine à habiter* de Le Corbusier, pero también contra las pilastras del monumentalismo de Piacentini.

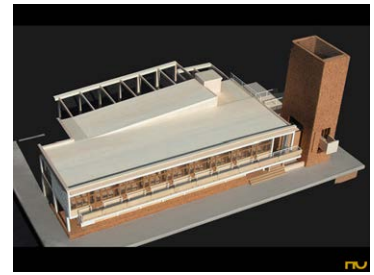
Así como, en la *Casa del Fascio* de Como, Terragni reinterpretaba la tipología del palacio público como corazón de una ciudad fascista, las obras de los años treinta –muchas de ellas, de origen privado– muestran el léxico con el cual debería construirse dicha ciudad. El despliegue evanescente de sus obras durante el período 1933-1939 –*Casa Rustici* en Milán, *Villa Bianca* en Seveso, *Asilo Sant’Elia* y *Casa Giuliani Frigerio* en Como– borra definitivamente cualquier rastro de dinamismo “futurista” o “expresionista”, a favor de una integración de todos los recursos disponibles como prismas, vacíos, estratificaciones, iteraciones, desplazamientos, cortes, etc., en la propia forma y en sus leyes estructurales-sintácticas. Es significativa la manera en que una de sus últimas obras, la pequeña *Casa del Fascio* de Lissone (1938-1941) confía la función monumental a la figura de una atemporal torre de piedra (*Torre Littoria*), que en la *Casa del Fascio* de Como había sido absorbida en el diseño del gran prisma. En Lissone, la torre es transformada en un complejo altar-“arengario”-monumento urbano, mientras que el resto del edificio –oficinas y salón de actos– parece vincularse a ella mediante un diálogo de contrastes de posición, materiales y cromatismo, que



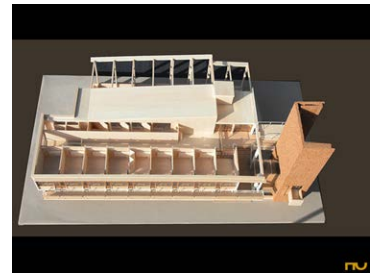
actúa como un fondo lleno de energía plástica. En cambio, el edificio blanco del *Asilo Sant'Elia* (una guardería) parece renunciar a simbolizaciones tan evidentes, si bien mantiene un espacio del patio "central," aunque desprovisto de atributos claustrales. El edificio se gira conforme a los lados del terreno para seguir rigurosamente las reglas higienistas y abre sus amplios ventanales al sureste. Siguiendo las pautas de la renovación de la arquitectura escolar, las cuatro aulas pueden unirse mediante plegando sus puertas interiores o abrirse a las aulas exteriores, de manera muy similar al proyecto de Neutra para la *Escuela Bell* (1933).

Los dos intentos más exasperados de mostrar su "método" aplicado al espacio mítico fascista –el proyecto A del concurso del *Palazzo Littorio* (1933-1938) y el *Danteum* (1938)– trabajan con un material similar sobre un mismo solar, marcado por la vecindad de los restos de la basílica de Majencio. En el *Palazzo Littorio* se produce una convergencia entre el mecanismo de una planta baja compuesta por fragmentos, en sintonía con las ruinas vecinas del Foro –el pasado– y el gran muro flotante de pórfido frente a la Via dell'Impero, tatuado por las líneas isostáticas, solo hendido por el balcón del Duce –el futuro. El muro parece actuar como una gran presa –la vista aérea de la marea humana concentrada en la Via dell'Impero es elocuente– que todo lo acoge y resume, anulando y fusionando toda temporalidad.

El proyecto del *Danteum* se produce en unas condiciones históricas diferentes: declaración del Imperio, invasión de Etiopía, ruptura con la Liga de las Naciones, autarquía. Terragni italianiza el contenido y la forma: las elecciones formales, el orden áureo, las correspondencias matemáticas y geométricas, las distintas proporciones de llenos o vacíos, las relaciones que se establecen entre unas "pesadas" columnas cilíndricas, el suelo o el techo organizan el sistema de referencias a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri –a su vez, un símbolo de la unidad italiana. La secuencia Infierno-Purgatorio-Paraíso es mostrada a través de un gran movimiento en espiral ascendente, que alude al tiempo infinito y siempre igual a sí mismo en el cual se mueven los personajes de Dante. Casi como una justificación autobiográfica concebida en la antesala de la Segunda Guerra Mundial, parece resonar en su espacio la frase pronunciada al comienzo del poema: "Ignoro cómo entré allí" (canto 1,10).



Casa del Fascio, Lissone, 1938-1939, vista aérea desde la plaza



Casa del Fascio, Lissone, 1938-1939, planta primera



Danteum (proyecto), Roma, 1938-1940, detalle interior



Bibliografía específica

CANI, F. (2004): Oltre Terragni: la cultura del razionalismo a Como negli anni trenta. Como: Nodo Libri.

CENNAMO, M. (1973): Materiali per l'analisi dell'architettura moderna: la prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale. Nápoles: Fauto Fiorentino.

CIUCCI, G. (1989): *Gli architetti e il fascismo*. Turín: Einaudi.

CIUCCI, G. (ed.) (1996): *Giuseppe Terragni: opera completa*. Milán: Electa.

DANESI, S.; PATETTA, L. (ed.) (1988): Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo. Venecia: Electa.

DE SETA, C. (ed.) (1990): Giuseppe Pagano: architettura e città durante il fascismo. Roma: Laterza.

EISENMAN, P. (1979): "Dall'oggetto alla razionalità", *Casabella*, 334, pp. 38-41.

EISENMAN, P. (2003): *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*. Nueva York: Monacelli. (Con textos de G. Terragni y M. Tafuri.)

FERRARIO, L.; PASTORE, D. (1982): *Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio*. Roma: Istituto Mides.

MARCIANO, A. F. (1987): *Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943*. Roma, Officina Edizioni.

PIZZA, A. (ed.) (1997): *Giuseppe Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Barcelona: Serbal.

REBECCHINI, M. (1990): *Architetti Italiani 1930-1960*: Gardella, Libera, Micheluci, Ridolfi. Roma: Officina Edizioni.

SAGGIO, A. (1995): *Giuseppe Terragni: vita e opere*. Roma, Bari: Laterza.

SCHUMACHER, T. L. (1991): *Surface and Symbol. Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*. Nueva York, Londres, Berlín: Princeton Architectural Press, ADT, Ernst & Sohn.



SCHUMACHER, T. L. (2004): *Terragni's Danteum. Poetics and Politics under Italian Fascism*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

TAFURI, M. (1980): "Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni", *Lotus*, 20 (septiembre de 1978), pp. 4-31. Giovanni Volpe.

TERRAGNI, A. (2004): *Atlante Terragni: architetture costruite*. Milán: Skira.

VITALE, N. (ed.) (1982): "Giuseppe Terragni 1904-1943", *Rassegna*, IV, n° 11 (número monográfico, septiembre).

Casa del Fascio de Lissone , 1938-1939, vista aérea desde el interior de manzana: torre "littoria", auditorio y oficinas





4.1. La Casa del Fascio. Como, 1932-1936



Casa del Fascio, interior planta baja

El encargo que el Partido Fascista hace a Terragni en 1933 consiste en diseñar un edificio capaz de albergar las nuevas tareas que la organización política se impone. Desde el punto de vista funcional, el programa es nuevo aunque, paradójicamente, recuerde el de las “casas del pueblo” de los partidos socialistas europeos, cuyo ejemplo más recordado es el de Victor Horta en Bruselas. Como este, la *Casa del Fascio* se propone canalizar todas las actividades del partido y hacerlas presentes en la ciudad, pero, en el caso de Como, busca también incorporar mensajes más contundentes: testificar la grandeza del *Duce* y del Movimiento.



Casa del Fascio, fachada noroeste

Giuseppe Terragni proyecta este edificio sobre un terreno de dimensiones exiguas (1.101 m²); con su masa de 33,2 × 33,2 × 16,60, lo ocupa completamente, en una relación tensa con su entorno y el Duomo vecino. Una lúcida ecuación de superficies y profundidades, de refinadas estilizaciones de antiguos campaniles, de *fascios littorios* y otros elementos de la simbología fascista, se ordena conforme a las precisas directrices geométricas del entramado estructural –estilización del “marco” novecentista– y de cuidadas proporciones áureas. Ese entramado, formado por jácenas y pilares del mismo grosor –al margen de las leyes de la estática–, se evidencia en la fachada de la plaza, definiendo los veinte huecos rectangulares que la dominan en contraste con la masa ciega –torre abstracta–, situada en el ángulo derecho, y se sugiere más sutil en las laterales, ordenando rítmicamente la repetición de las ventanas en forma de “L” como si se tratara de un desfile, con múltiples brazos saludando.



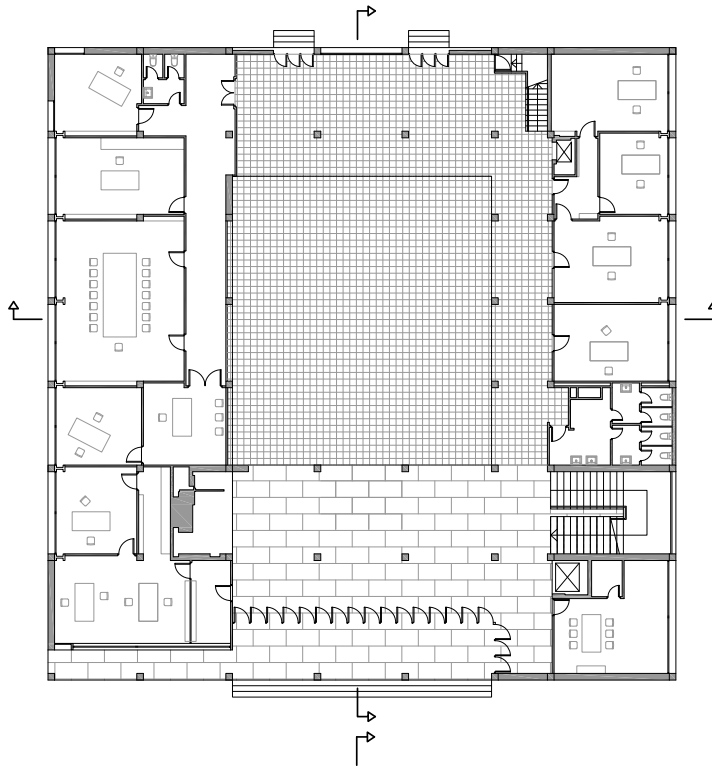
Casa del Fascio, fachada principal suroeste

Los tres “marcos pantalla”, las tres membranas, que se suceden paralelamente en el paso del exterior de la Piazza dell’Impero al interior del patio de la casa revelan su papel de máscara simbólica. Esta combinación de orden y transparencia se impone en la organización de los espacios interiores. Dos tercios de la planta baja están destinados al salón de actos, el vestíbulo y el santuario de los soldados caídos –un elemento que se repetirá en Lissone–, mientras que el resto serán oficinas de trabajo. El salón se presenta como un espacio dominado por las cinco jácenas de gran canto entre las cuales se cuelga la luz cenital a través de paños de pavés cuya textura, repetida en las paredes que lo rodean, refuerza la idea de jaula iluminada. En la

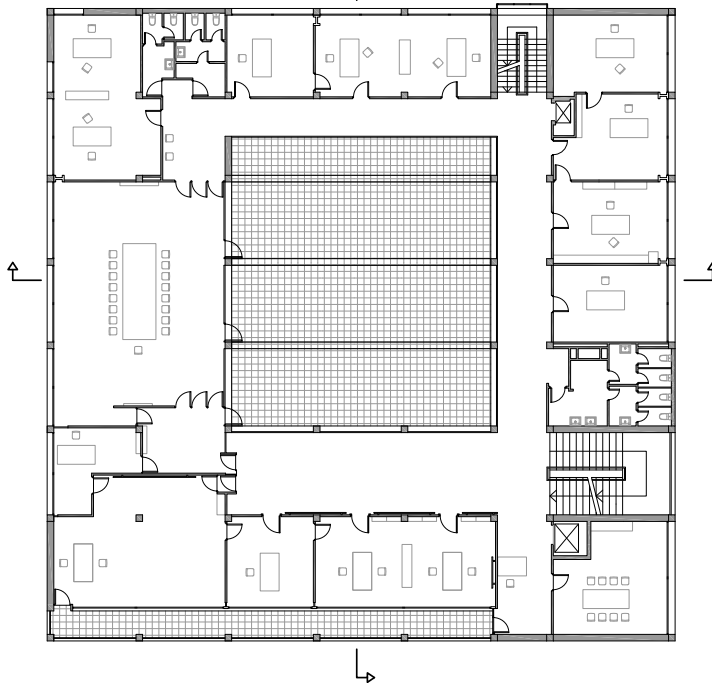
planta alta, la oficina ejecutiva reúne a los representantes del partido en una sala envuelta en transparentes planos de vidrio, a la vista de todos. Las intervenciones murales de Mario Radice al final de la larga mesa de reuniones hacen aún más evidentes las matrices ideológicas de la obra: sobre los planos abstractos de color, destaca la figura de un Mussolini siempre presente. Aunque Terragni se refiera a este edificio como la "Casa de Vidrio", su piel marmórea nos habla de otros sueños, los de una "*architettura come profezia*", variante italiana de los "sueños de la razón", alejada del empírico International Style, distante de la *machine à habiter* de Le Corbusier, pero también contraria al monumentalismo de Piacentini. (FAP)

Casa del Fascio, fachada principal, vista suroeste



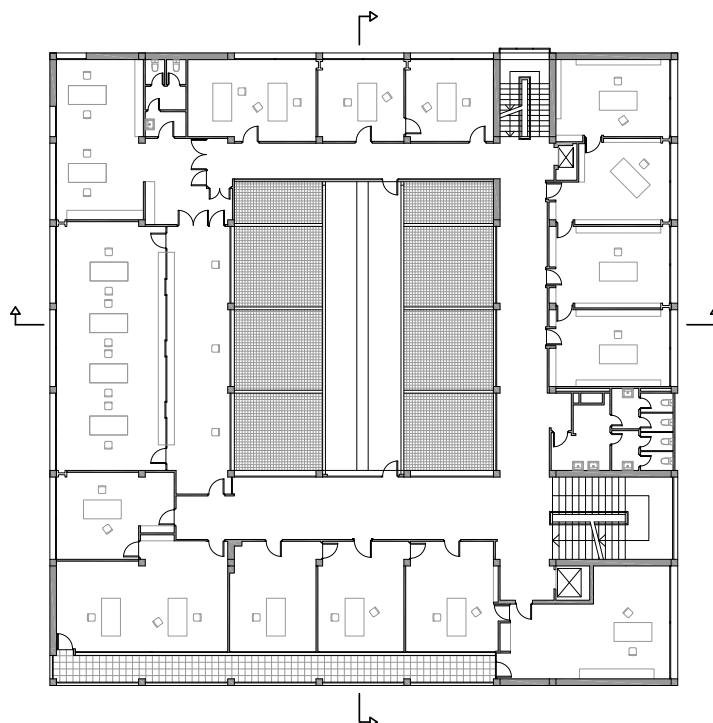


Planta baja

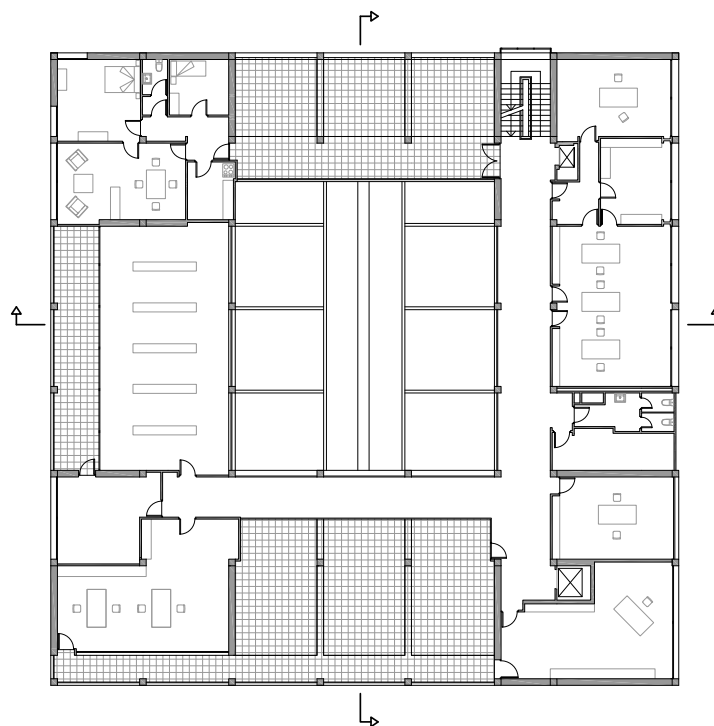


Planta primera





Planta segunda



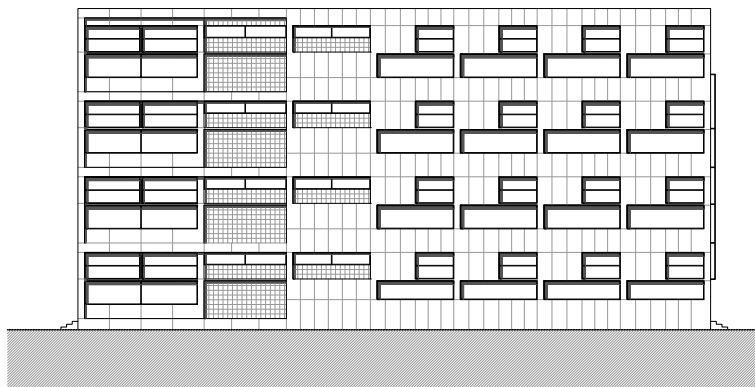
Planta tercera



Alzado oeste

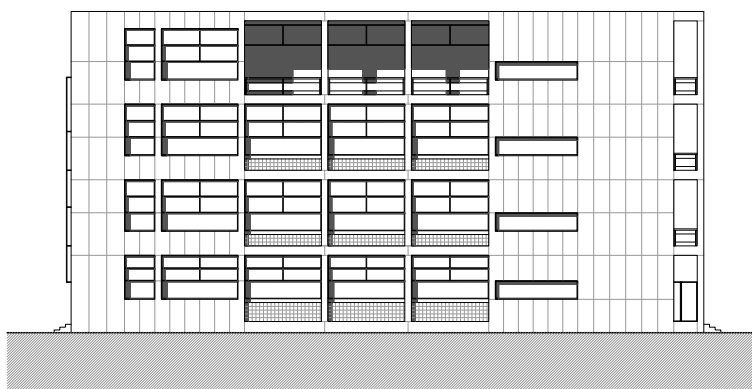


Alzado este

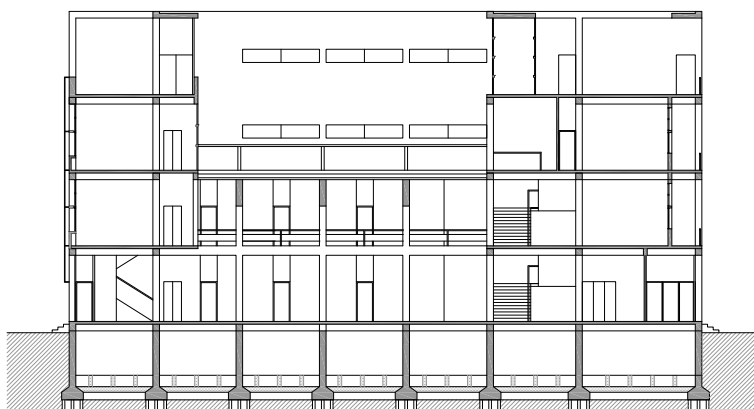


0 4 8 12 14m

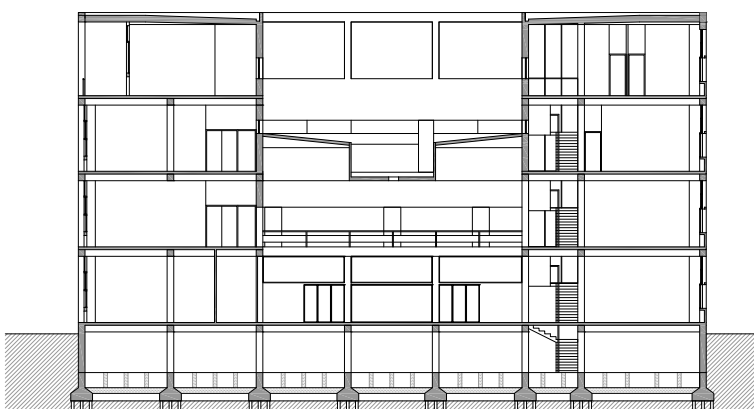
Alzado sur



Alzado norte



Sección este-oeste



Sección norte-sur

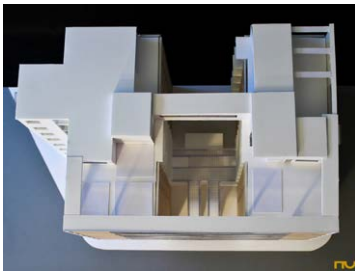


4.2. La Casa Rustici. Milán, 1940



Casa Rustici, fachada principal (suroeste)

Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri construyen este edificio de apartamentos sobre un terreno trapezoidal, definido por tres calles; una de ellas es el Corso Sempione, una de las arterias más importantes del desarrollo urbano milanés de la década de los años veinte y escenario de otros ejemplos de arquitectura racionalista. De los cinco edificios de vivienda colectiva realizados por el autor en Milán, la *Casa Rustici* consigue superar sus obsesiones lingüísticas habituales –casi un refugio consolador dentro de un programa marcadamente especulativo– para afrontar el problema de la esquina y de la fachada en la ciudad moderna. Frente al esquema habitual de un cuerpo alto y dos más bajos a los lados, Terragni propone dos cuerpos paralelos entre sí y perpendiculares a la calle principal.



Casa Rustici, vista aérea

Mediante un sistema de balcones-pasarela que unen los dos testeros que dan al Corso Sempione, crea una fachada simétrica pero, a la vez, tensa y frágil como un diafragma rasgado que virtualmente cierra, por el interior, el gran patio intermedio entre los dos cuerpos. El tratamiento de las otras dos fachadas –las que dan a las calles laterales– enfatiza la expresión del marco estructural que, al llegar a la planta del ático, queda cerrado por un alero plano y continuo que recoge toda la fachada. Hacia el lado norte, Terragni agrega un cuerpo secundario, más retrasado y diferenciado, mediante el rehundido de los patios a lo largo de todo su desarrollo en vertical.



Casa Rustici, patio

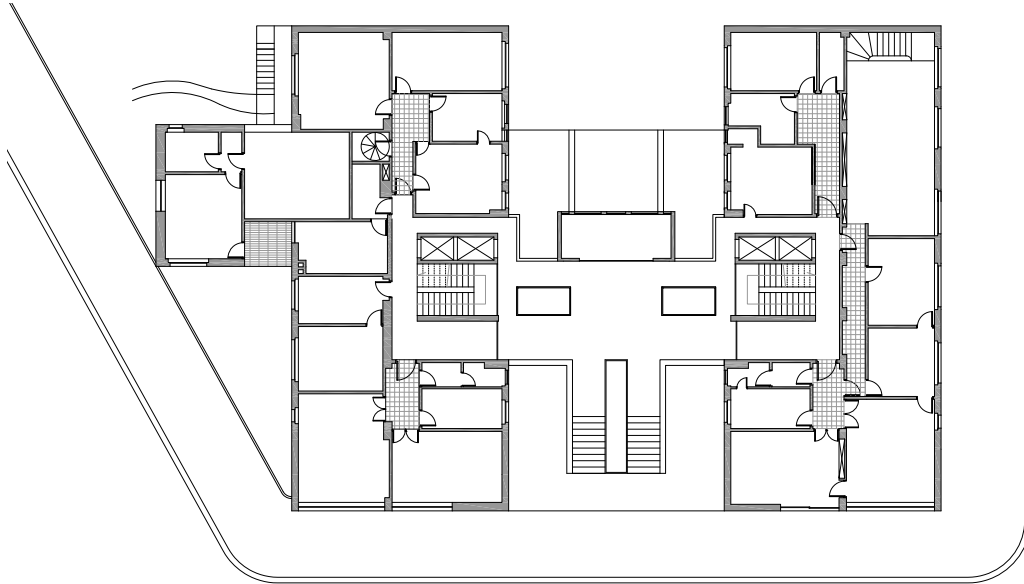
El acceso principal se produce axialmente desde el Corso Sempione, a través de unas escalinatas que conducen al rellano que conecta los núcleos de circulación vertical de los dos bloques. En el basamento resultante, se ubican los locales de servicio y un aparcamiento accesible desde dos rampas. Las cinco plantas tipo que conforman el fuste del edificio tienen la misma distribución –con la excepción de los espacios que aporta el bloque del lado norte– y están divididas en dos unidades por rellano. El último piso, reservado originariamente al propietario del edificio, se construye como una unidad independiente, como una villa separada de todas las fachadas y rodeada de terrazas y jardines. El área social se coloca sobre el cuerpo norte y la zona de los dormitorios, sobre el cuerpo sur, y ambas quedan conectadas por un puente que cruza el patio a 25 m de altura.



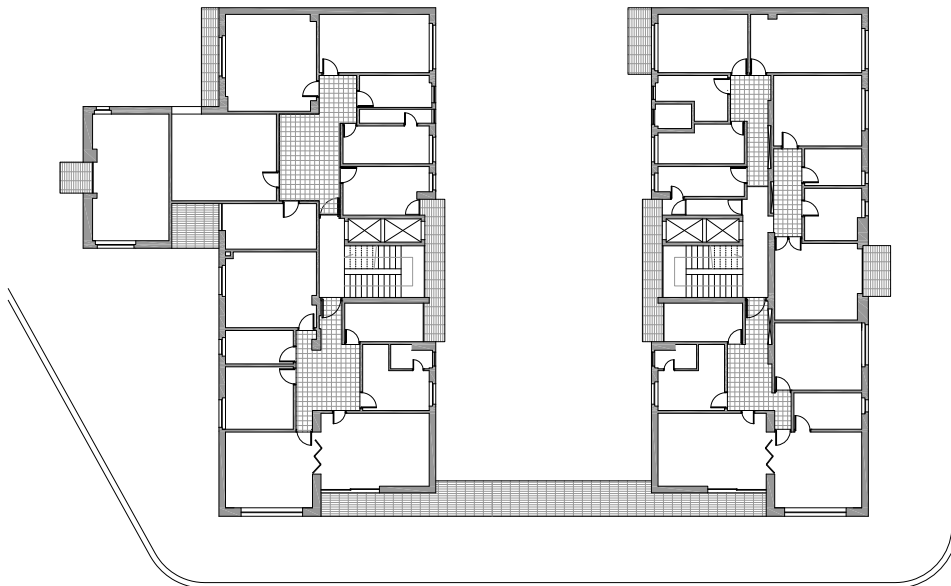
Terragni utiliza el mármol blanco para reforzar, de una manera gráfica, la exhibición de pilares y columnas, y también otros elementos, como el cuerpo lateral del lado norte, mientras que el resto de la superficie se reviste con un revoco de color ocre. La zona del rellano de acceso se cubre con una marquesina de hormigón y ladrillo de vidrio, similar a las soluciones de la *Casa del Fascio* de Como. Pese a la insistente expresión de la sintaxis estructural en la fachada y al dinamismo introducido por los elementos más flotantes y ligeros que intervienen en la composición de este edificio, en las plantas la estructura aparece confundida con las paredes divisorias dentro de distribuciones relativamente convencionales. (FAP)

Casa Rustici, fachadas noroeste y suroeste



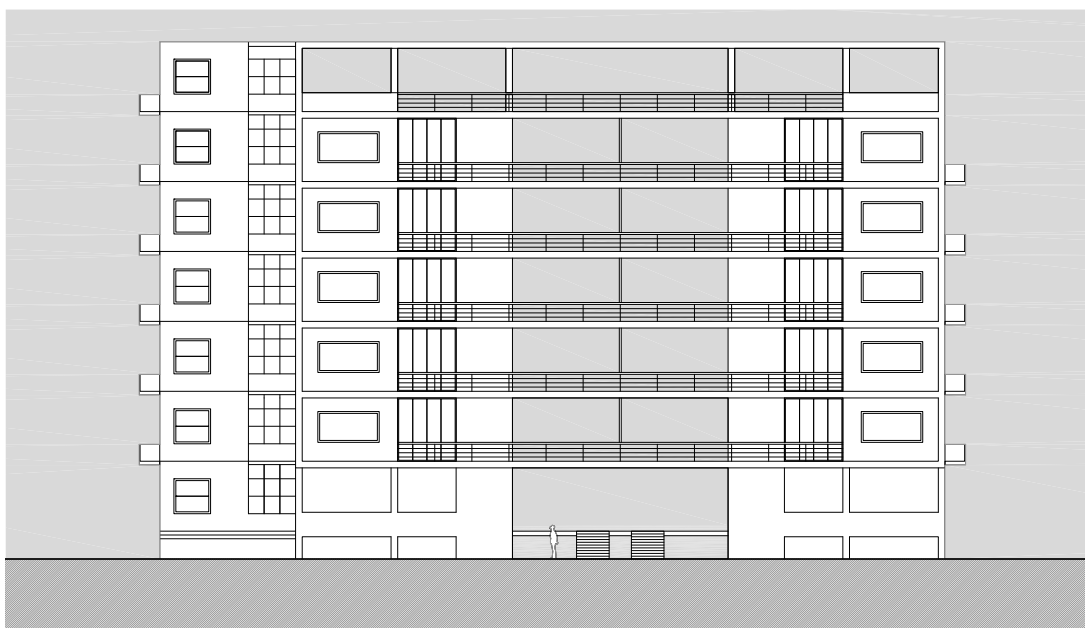


Planta baja

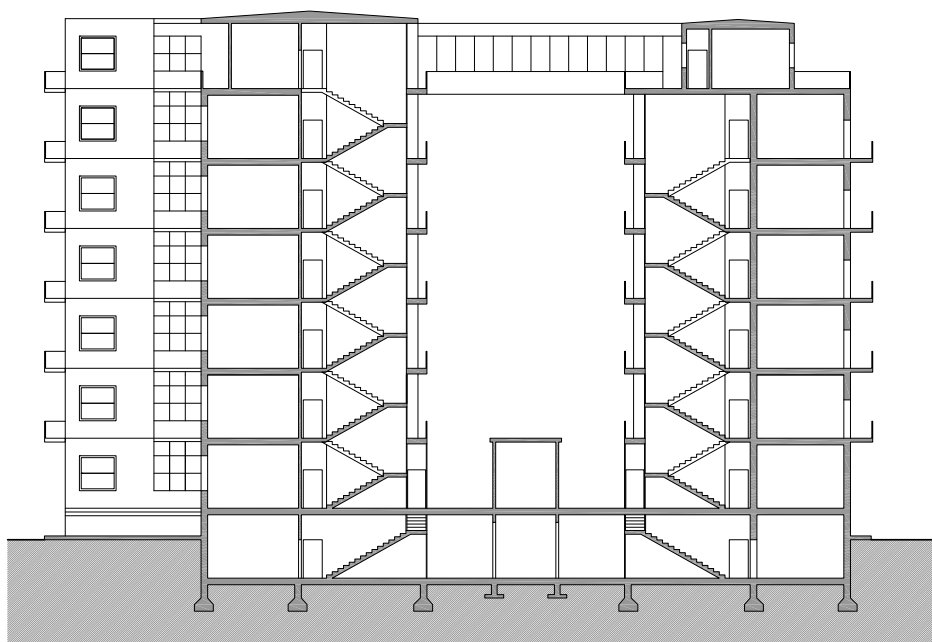


Planta tipo





Fachada principal



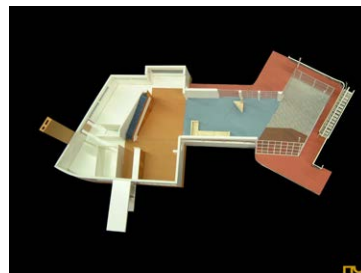
Sección transversal

→ 5

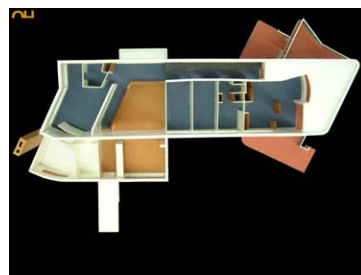
Hans Scharoun: el largo final de la Glaskultur

Hans Scharoun (1893-1972) se forma en el estado de fantasía expresionista que se vive en Alemania bajo la atmósfera política y cultural de la primera posguerra, junto a Mies, Taut, Mendelsohn, Rading, Häring, los hermanos Luckhardt o Poelzig. Este último, alma de la Escuela de Breslau, a la cual Scharoun está vinculado, es, junto con Hugo Häring, su referencia principal en esos momentos iniciales. La serie de acuarelas que aporta a la *Gläserne Kette* —la correspondencia conocida como “cadena de cristal”— prefiguran algunas obras futuras —es significativo el parecido formal y cromático que guarda el *Cine Universum* (1930) de Mendelsohn— con su serie *Kinos* (en castellano, “cines”). Frente a los compromisos sociales que asume la Alemania de Weimar (1919-1933), Scharoun abandona la exuberancia expresionista y participa en el desarrollo posterior del racionalismo, en cuyos escenarios principales aparece como el más joven de su generación. Pero no es una renuncia fácil ni rápida, y siempre se reconoce en su obra un mayor peso de la invención tipológica y formal que en la de sus coetáneos, como puede comprobarse en las fragmentaciones del lenguaje racionalista presentes en su casa para la *Siedlung Weissenhof* de Stuttgart (1927) o en el diseño de sus bloques para la *Siedlung Siemensstadt* de Berlín-Charlottenburg (1928-1929).

Scharoun se sitúa, así, en el extremo opuesto de Hannes Meyer o André Lurçat, dispuestos a reducir a cero los atributos comunicativos del lenguaje arquitectónico, a favor de una adhesión a las tareas organizativas que el desarrollo



Casa Schminke, Lobau, 1933, planta baja



Casa Schminke, Lobau, 1933, planta alta



tecnológico, las necesidades sociales y el compromiso político exigen. Todavía en 1933, en unas condiciones políticas difíciles, produce una obra próxima a su lenguaje de los años veinte, donde se manifiesta esta interacción con el entorno urbano o natural: la *Casa Schminke* en Löbau, situada en las afueras de Berlín. Sobre un terreno en pendiente hacia un lago, las plantas responden a los estímulos de la orientación solar y las buenas vistas, y alcanzan su máxima expresión en el solárium, situado al este, y en las visiones diagonales que se introducen en la sala.

Scharoun obviamente es excluido por los nazis del circuito profesional, pero permanece en Alemania, donde sigue produciendo, en total aislamiento, una obra en que intenta reflejar los valores éticos y formales de sus primeros pasos "organicistas". Sus pequeñas casas inmersas en el paisaje –las casas *Baensch, Moll, Möller, Endell o Mattern* (1934-1940), entre otras, llenas de ejes articulando fragmentos unívocos– actúan como estuches protectores propios de quien se oculta, solitario, en busca de unos valores esenciales o, simplemente, de consuelo. No hay en ellas la preocupación de Aalto por expresar materiales o por estetizar procedimientos técnicos, sino una obsesión por enaltecer la organización espacial y sus significados. Del mismo modo, sus pequeñas pinturas –"acuarelas de la resistencia", realizadas en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial– hablan de los grandes, cristalinos y futuros ámbitos de encuentro de la comunidad. También en este caso se registran grandes semejanzas con edificios propios y ajenos surgidos con posterioridad: la *Capilla de Ronchamp*, la *Ópera de Sidney* o la sede de la Filarmónica de Berlín, entre otros. Scharoun vuelve, por un camino similar al de la primera posguerra, a convocar lo "orgánico" en la ciudad y sus objetos como promesa de la nueva *Gemeinschaft* (comunidad) que surgiría una vez acabada la contienda.



Escuela Primaria, Darmstadt, 1951 vista aérea



Casa Schminke, Lobau, 1933, vista desde noreste

En la obra de Scharoun, aquellas promesas de armonía llegarán a materializarse después de 1945, a raíz de su protagonismo como urbanista en un Berlín completamente destruido por la guerra y de dos programas que le ocuparán fundamentalmente: la enseñanza y la música. Si el Berlín que sueñan Scharoun y sus colegas –como consumación de una gran ciudad jardín y negación del Berlín de las *Mietkasernen* de Hobrecht (1862)– fracasa incluso antes de su división en dos tras la erección del Muro en 1961, serán esos dos programas los que recogerán sus valores como si los edificios fueran pequeñas ciudades. Las escuelas pro-

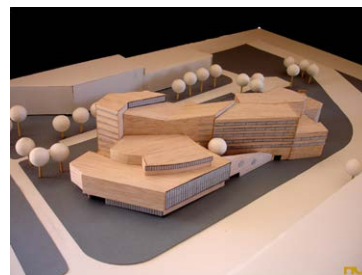
yectadas a partir de la década de los cincuenta son entendidas como lugares de aprendizaje de nuevos valores de civilidad y democracia, como espacios de educación para los nuevos ciudadanos. No es casual que su primer proyecto de edificio escolar se localice en Darmstadt (1951), coincidiendo en el tiempo y en el espacio con la realización del coloquio en que Heidegger presentará su texto *Construir, habitar, pensar*. Allí Scharoun propone un edificio que se apoya sobre preexistencias históricas –restos de muralla– y se relaciona físicamente con el barrio donde se emplaza. El edificio alargado de la escuela se fragmenta sobre el terreno y organiza tres áreas con distintos tipos de aulas, con espacios libres asociados y “espacios de encuentro,” según las edades. Lo “orgánico” en Scharoun se percibe no solo en los trazados quebrados y la continuidad de los espacios, sino en una idea de crecimiento alejada de una mera replicación mecánica de un módulo. El concepto se reitera en dos obras felizmente ejecutadas: el *Liceo Femenino* de Lünen (1958) y la *Escuela Primaria* de Marl (1960-1968), donde se amplía mediante la creación de espacios de contacto entre el edificio y la ciudad.

Paralelamente, los proyectos para los concursos del *Teatro de Kassel* (1952) con su lema “La democracia como comitente” o el del *Teatro Nacional de Mannheim* (1952-1953), aportan una serie de innovaciones en sus interiores, relacionadas con las posiciones y el movimiento del público y de los ejecutantes: ensanchamiento del escenario, reducción de la profundidad de la sala, asimetrías y quiebros en las visiones y en las perspectivas. Como en el caso de las escuelas, no hay en los teatros de Scharoun no hay una idea de “forma” reducible a una composición volumétrica expresable mediante una serie de fachadas moduladas por la estructura o la carpintería como la que podríamos encontrar en otros coetáneos alemanes, como Eiermann, Baumgarten, Ruf o el propio Mies, sino una continua experimentación constante, basada en la percepción y la interacción del usuario con el espacio.

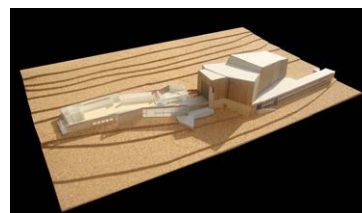
Estas propuestas, deliberadamente anticlásicas, se estreñan contra la prudencia administrativa pero integrarán una serie fértil que se concretará en el edificio de la sede de la Filarmónica de Berlín (1956-1963). El equilibrio estricto e igualitario entre los espacios destinados a los grupos de espectadores y los ejecutantes, o la sensación de continuidad “orgánica” que acompaña todos los movimientos, desde el *foyer* hasta el interior de la sala, resumen



Teatro de Kassel (concurso), 1951, planta



Teatro de Mannheim (concurso), 1953, vista aérea desde el sur



Teatro de Wolfsburg, 1965-1973, alzado calle



lo mejor de sus propuestas de posguerra. Emplazada en el *Kulturforum* –espacio urbano previsto para los principales equipamientos culturales del Berlín oeste, junto al Muro (1961-1989) y vecino de la *Galería Nacional* de Mies Van der Rohe (1962-1968) y su propia *Biblioteca Nacional* (1964-1978)– los contornos plegados y cóncavos de metal dorado que la envuelven parecen encenderse como una llama en los largos atardeceres de Berlín y recuerdan, una vez más, los edificios refulgentes de las acuarelas expresionistas.

Bibliografía específica:

AA.VV. *Berlin und seine Bauten*. Berlín: Ernst & Sohn.

AMBERGER, E. M. (2000): *Sergius Ruegenberg. Architekt zwischen Mies van der Rohe und Hans Scharoun*. Berlín: Berlinische Galerie-Museumspädagogischer Dienst.

von Beyme, K.; Durth, W.; Gutschow, N.; Nerdinger, W.; Topfstedt, Th. (1992): *Neue Städte aus Ruinen*. Múnich: Prestel.

BLUNDELL JONES, P. (1995): *Hans Scharoun. A Monograph*. Londres: Phaidon.

BURKHARDT, B., et al. (2002): *Scharoun. Haus Schminke. Die Geschichte einer Instandsetzung*. Stuttgart: Karl Kramer Verlag.

BÜRKLE, J. C. (1993): *Hans Scharoun*. Zúrich: Artemis.

CONRADS, U. (1973): *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo xx*. Barcelona: Lumen. [1ª ed. en inglés: *Programs and Manifestoes of 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1964].

KÖNIG, G. K. (1980): "Hans Scharoun: la Staatsbibliothek di Berlino," *L'Architettura. Cronache e Storia*, n. 301 (noviembre).

LAUTERBACH, H.; JOEDICKE, J. (1965): *Hugo Häring: Schriften, Entwürfe, Bauten*, Stuttgart: Karl Kramer.

MARCIANO, A. F. (1992): *Hans Scharoun, 1893-1973*. Roma: Officina Edizioni.

PFANKUSCH, P. (ed.) (1977): *Hans Scharoun, Bauten, Entwürfe, Texte*. Berlín: Gebr. Mann Verlag-Academie der Künste.



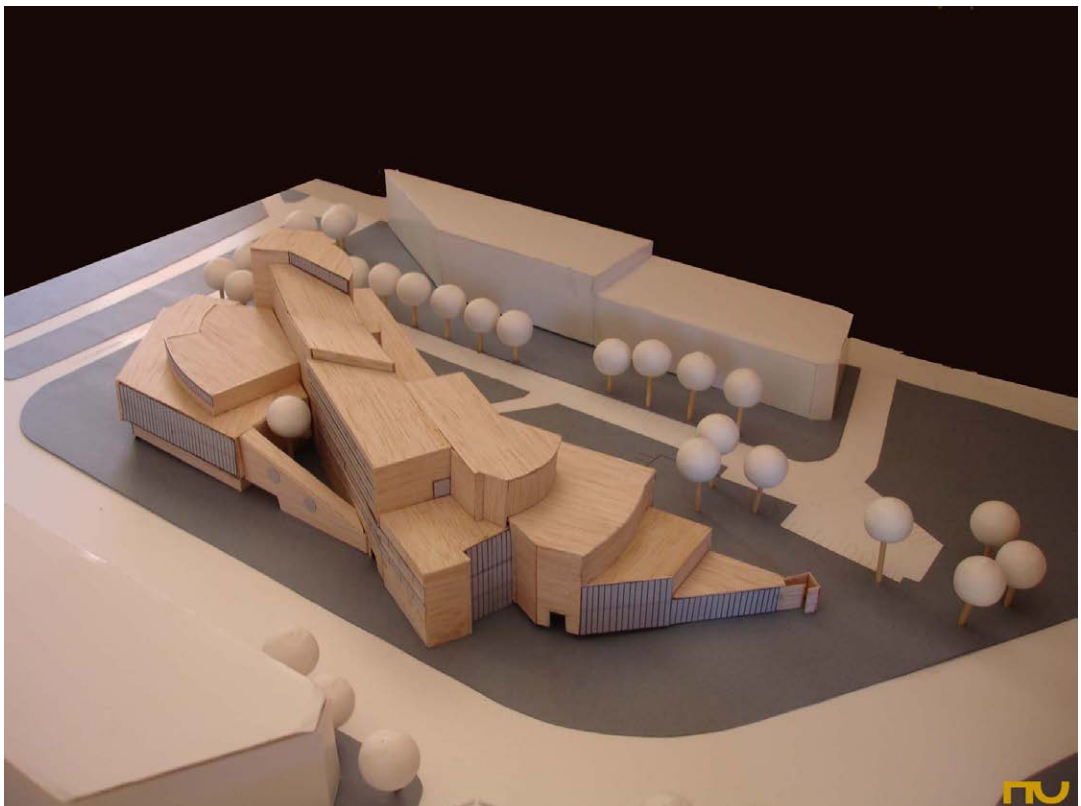
SASAKI, H. (1973): Hans Scharoun: The Berlin Philharmonic Concert Hall. GA, vol. 21.

STABER, M. (1962): "Hans Scharoun. Ein Bertag zum Organischen Bauen," *Zodiac*, n. 10, pp. 52-85.

ZEVI, B. (1978): "La biblioteca postuma di Scharoun," *Cronache di Architettura*, vol. XXII, n. 1261, Bari.

ZEVI, B. (1984): *Erich Mendelsohn*. Barcelona: Gustavo Gili.

Teatro de Manheim (concurso), 1953, vista aérea desde el sur





5.1. La Casa Baensch. Berlín, 1934-1935



Casa Baensch, 1933-1934, planta baja

En agosto de 1934, Hans Scharoun recibió del Dr. Felix Baensch, eminente jurista berlinés, el encargo de construir una casa unifamiliar en Spandau, en las afueras de Berlín. El contacto fue posible gracias a la recomendación que hizo Hermann Mattern, paisajista colaborador de Scharoun, al cual previamente habían encargado el diseño del jardín. La parcela era prácticamente rectangular, con 21 m de ancho constante y 57 m de profundidad, con una suave pendiente descendiente. Además, disfrutaba de vistas diagonales al lago Haven, coincidiendo con la orientación a sur, lo cual propició un enfoque de la vivienda en esa dirección a través de sucesivas terrazas para salvar la diferencia de cota entre los dos extremos de la parcela.



Casa Baensch, 1933-1934, vista desde el sur

Los cambios de la legislación urbanística bajo el gobierno de mayoría nazi impedían realizar una casa de aspecto moderno sobre la calle Höhenweg, pero Scharoun sorteó esas dificultades mediante complejas operaciones proyectuales. La diferenciación entre la imagen pública de la esquina noroeste, más rígida, tradicional y regular, y la privada, completamente distendida, curva, orientada a las vistas y al sol y sin corsés estéticos impuestos, dio a la casa un carácter dual, que Scharoun ya había ensayado en sus dos proyectos anteriores: la Casa Gocht, que no se llegaría a construir, y la Casa Mattern, que finalizó justo en el momento en que comenzaba la Baensch.



Casa Baensch, 1933-1934, vista oeste

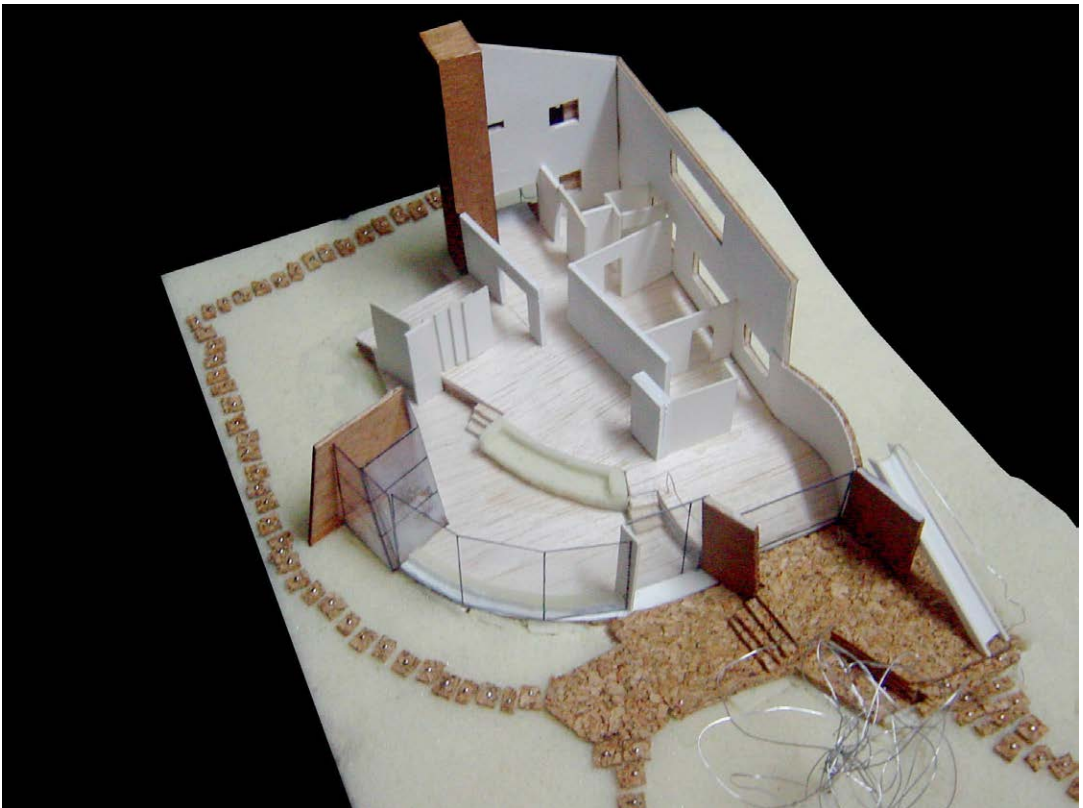
Si bien el programa funcional es sencillo, con una planta baja con las funciones diurnas (sala, cocina, comedor y recibidor de acceso) y una planta piso destinada a las habitaciones, al baño y a los balcones exteriores, la disposición de las piezas responde a un orden más complejo. La transformación entre la ortogonalidad de la esquina de acceso y el despiece en forma de abanico del resto de estancias enfatiza el giro en función del asoleo y las vistas, desde el espacio del comedor que recibe el sol de la mañana hasta el espacio del estudio, orientado al sol de tarde, pasando por el salón, que se despliega mirando hacia el jardín. Este giro es acompañado de un cambio altimétrico en la sección del salón, uniéndolo al de un jardín exterior aterrazado que acompaña la pendiente descendiente del terreno.

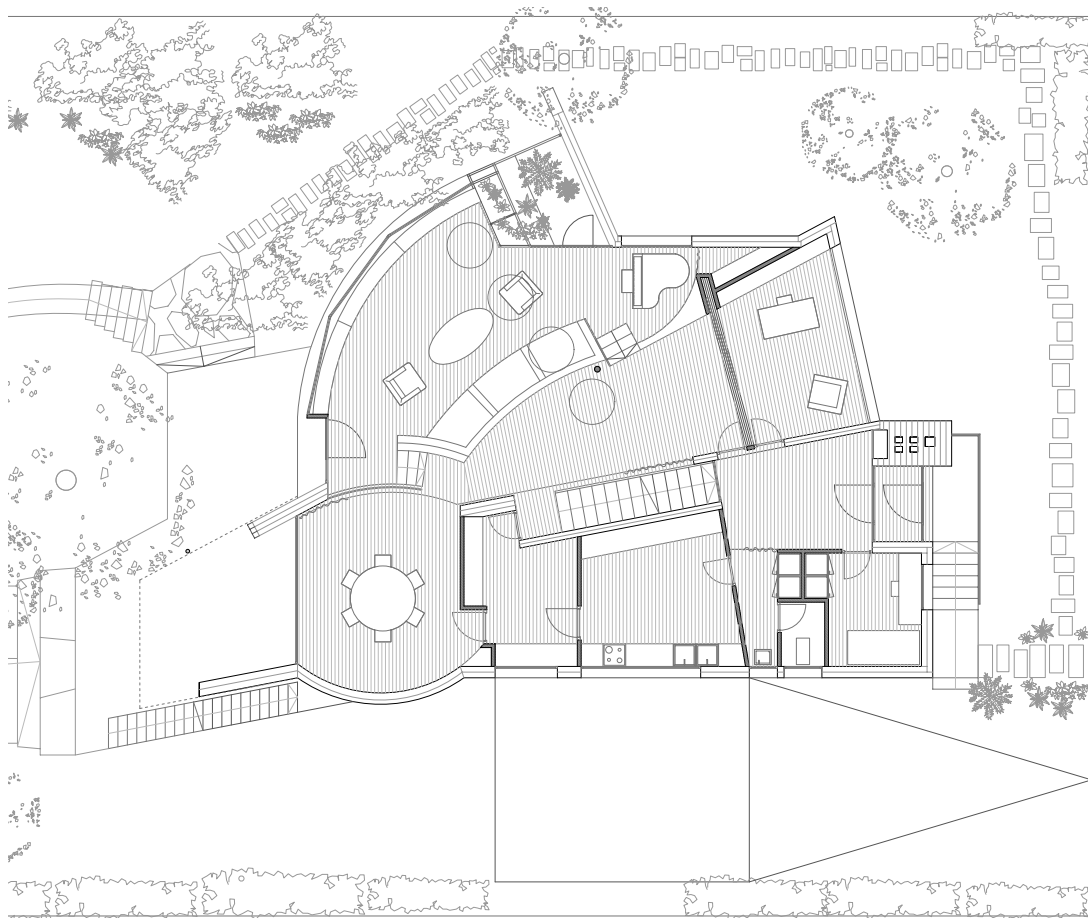
En la Casa Baensch, Scharoun condensó su teoría proyectual en el tratamiento de espacios de dimensiones míni-



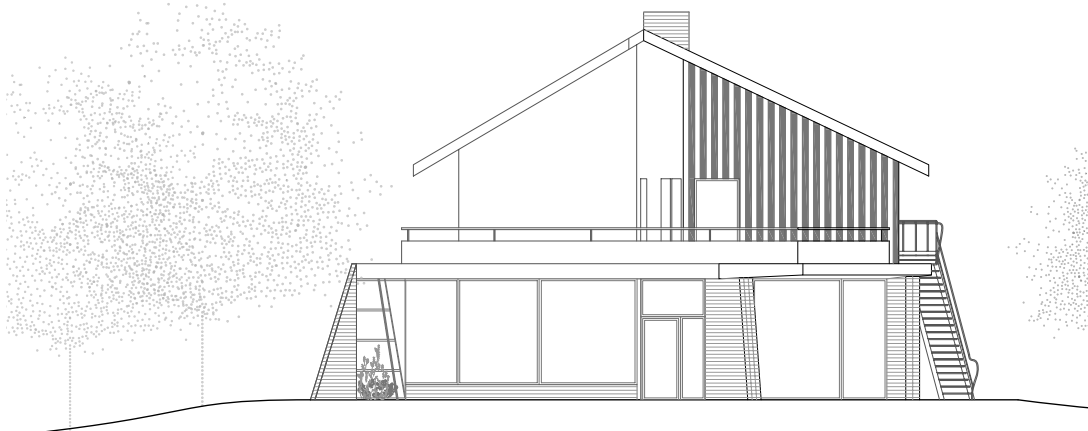
mas. Si, en la Casa Schminke (1931-1933), generaba un juego de articulaciones de espacios rectangulares a través de direcciones cambiantes, en la Casa Baensch todas las estancias responden a esta transición planeada y acaban teniendo geometrías más complejas que en sus obras anteriores. La diagonal, presente en muchos de sus proyectos residenciales, toma aquí un cariz más sutil y velado, al conseguir que todas las estancias y elementos compositivos participen de esta transición. De esta manera, Scharoun está anticipando la radicalidad de sus obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial, enraizadas en el territorio y en la cultura alemana –las casas nacen de la tierra–, y trabaja los espacios desde múltiples puntos de vista, singularizando cada detalle pero sin dejar de ver la casa como un cuerpo unitario.(OHR)

Casa Baensch, 1933-1934, vista desde el sur

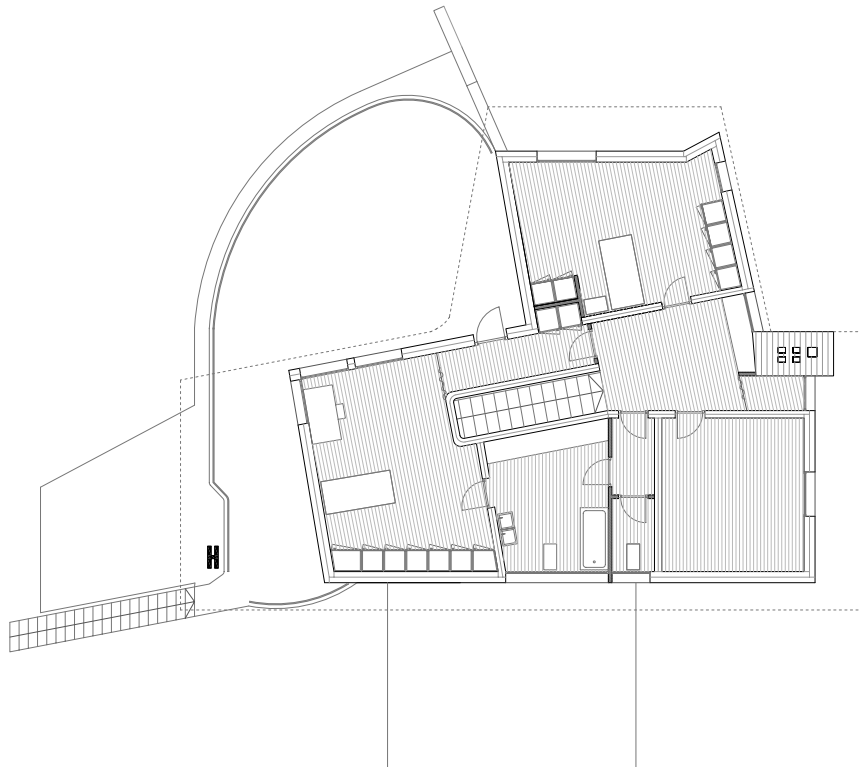




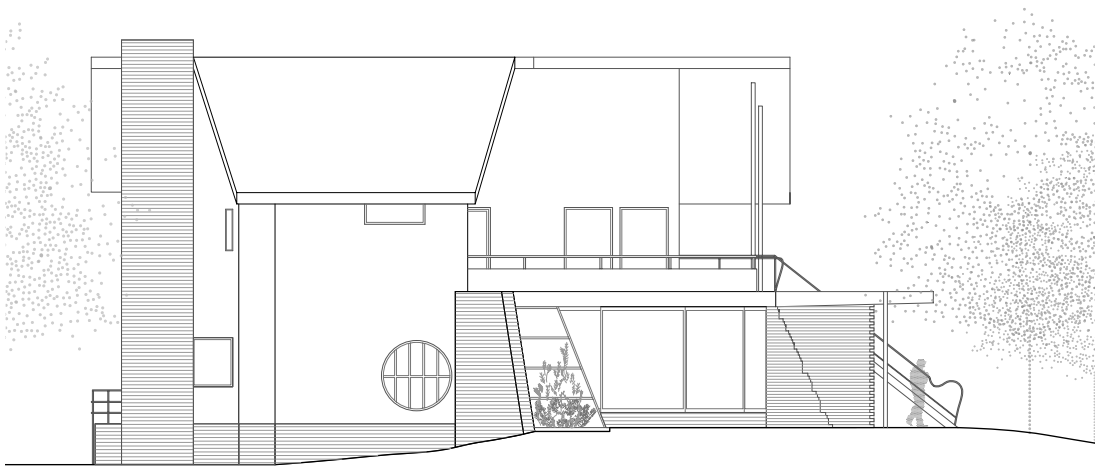
Planta baja



Alzado sureste



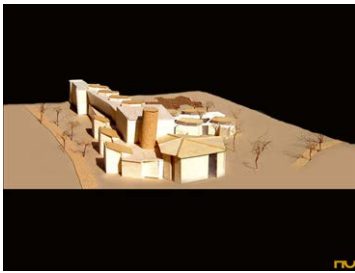
Planta primera



Alzado suroeste



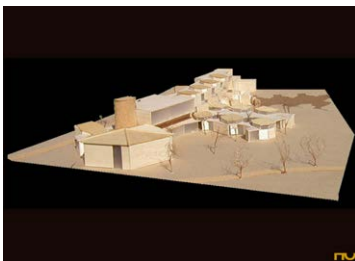
5.2. El Liceo Femenino. Lünen, 1956-1962



Liceo femenino de Lünen, vista desde acceso (oeste)



Liceo femenino de Lünen, vista desde sur



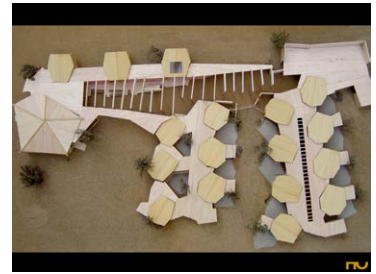
Liceo femenino de Lünen, vista desde suroeste

El Liceo Femenino de Lünen, Westfalia, fue diseñado en 1956, cinco años después del proyecto de la Escuela Primaria de Darmstadt, y se desarrolló en varias etapas entre 1956 y 1962. El edificio se sitúa al sur del centro histórico de Lünen, más allá de sus murallas, que se funden con una gran zona verde. Muy cerca de la escuela hacia el norte, se halla una iglesia neogótica, que actúa como un hito vertical con el cual la escuela, masa horizontal y zigzagueante, busca contrastarse.

El programa inicial era el de una escuela secundaria para niñas, con edades comprendidas entre los 10 y los 18 años, divididas en tres grupos o grados: inferior, medio y superior. Scharoun organizó el proyecto a partir de una espina circulatoria paralela a la antigua muralla, de la cual se desprenden dos racimos de aulas en la planta baja, correspondientes a los grados medio e inferior. Las aulas del grado superior se sitúan en la planta superior, siguiendo la dirección de la espina principal. Si bien las aulas en Lünen tienen una estructura más "universal" y flexible que las más especializadas de Darmstadt, Scharoun insiste en la creación de una *Klassenwohnung*, es decir, de una identidad entre el habitar y el pensar. Cada clase se compone de un espacio principal de docencia, un anexo, un *lobby* de acceso y un espacio externo. Para compatibilizar las dos funciones de clases con pizarra y seminarios, el espacio del aula adopta la forma de un hexágono alargado que, junto con un mobiliario ligero, resuelve ambos compromisos. La iluminación se logra a través de unas ventanas claristorio, presentes en todo el perímetro, a las cuales se agregan los paños vidriados completos que dan a los espacios exteriores adyacentes. La relación entre aula y espacio externo varía según el grado: es más abierta en los grados inferiores y se va cerrando en relación con un espacio casi claustral en los grados medios. Los servicios se sitúan al final de los pasillos centrales de cada racimo de aulas.

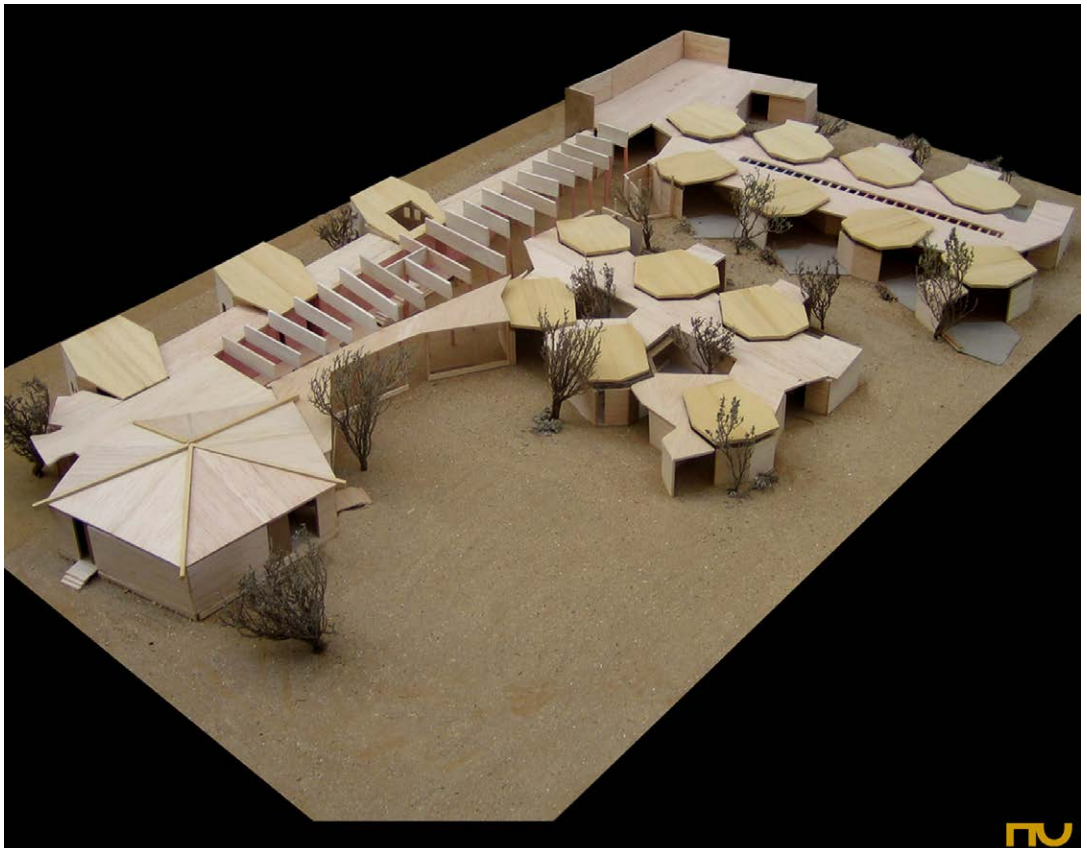
El espacio de la asamblea de la escuela, destinada también al uso público, se sitúa junto a la entrada principal, que actúa como una esquina conectada con la calle a través de un paseo peatonal. La forma poligonal y centrada de la asamblea busca ilustrar con un ejemplo esos espacios aptos para el intercambio y el sentido comunitario que Scharoun había convocado en sus "acuarelas de la re-

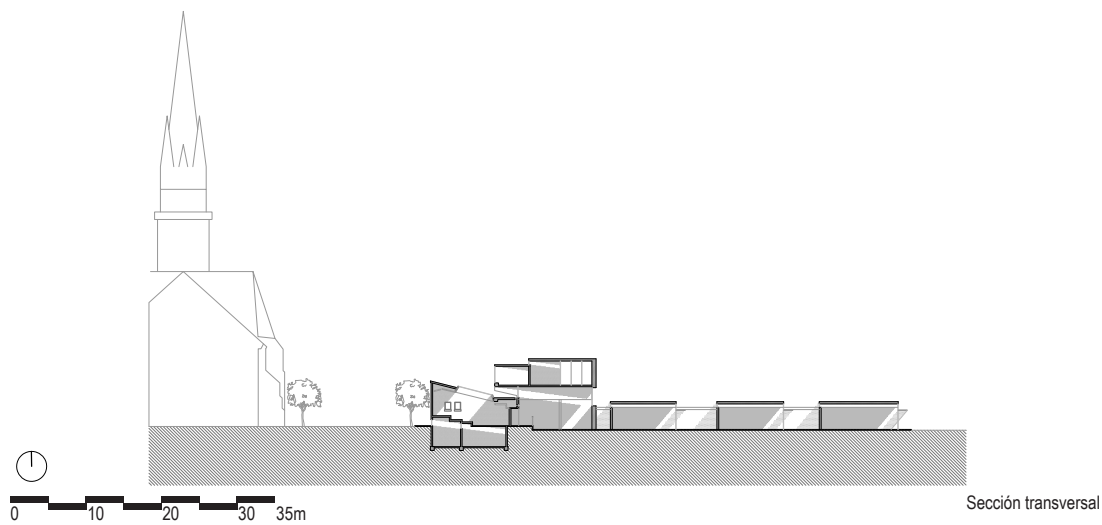
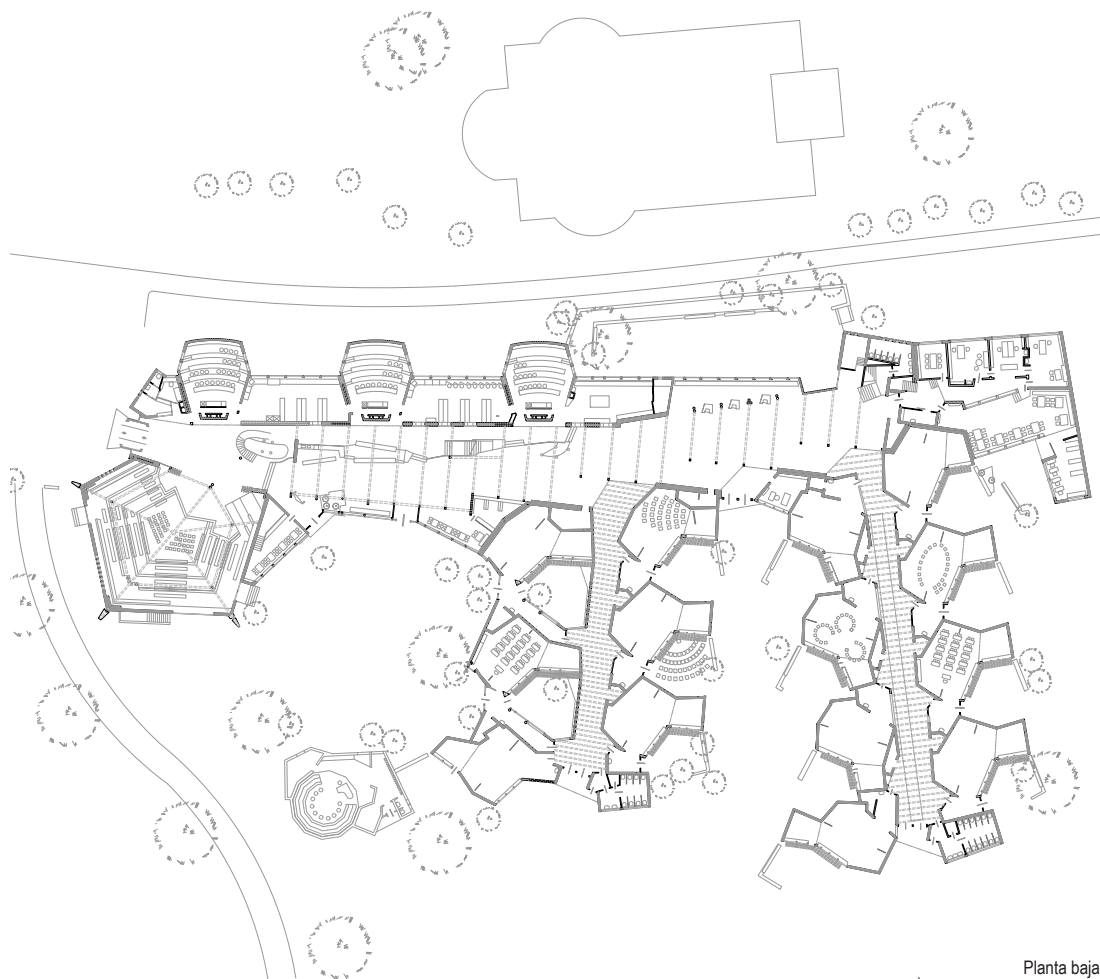
sistencia". Los tres anfiteatros de ciencias, separados por los laboratorios, se colocan en el lado norte del edificio, en oposición a la asamblea. Las clases de artes y oficios se sitúan en la planta alta, sobre la primera parte de la espina circulatoria y rematando, por el lado oeste, la tira de los grados superiores. En la planta baja, se extiende un lugar de encuentro cubierto y orientado a sur, entre la asamblea y las aulas del grado medio, en un nivel más bajo que el de la circulación principal, que recibe su forma de una serie de elementos independientes que pretenden favorecer el movimiento espontáneo de la calle o del patio. (FAP)



Liceo femenino de Lünen, planta

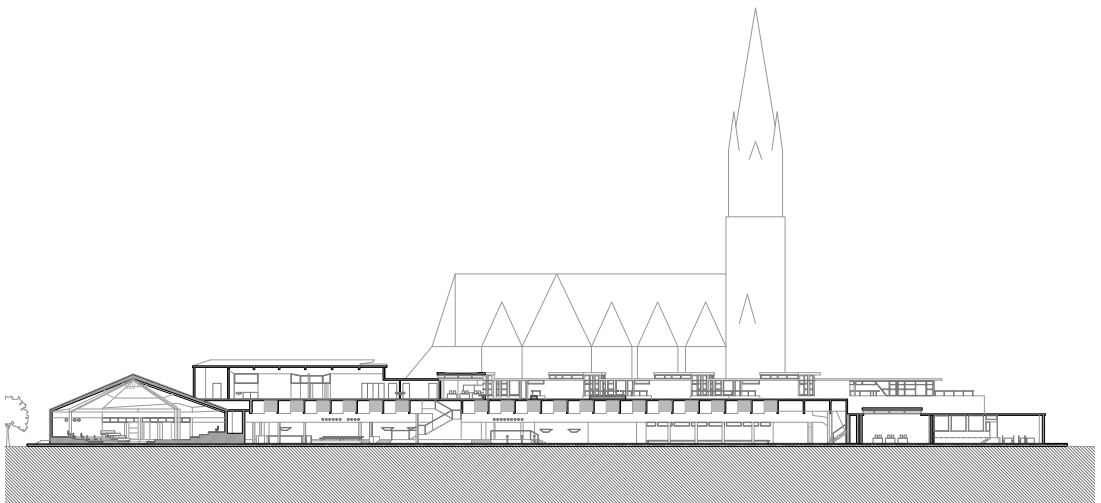
Liceo Femenino de Lünen, vista aérea desde suroeste







Planta primera



Sección longitudinal

5.3. El Teatro de Zúrich, 1963



Teatro de Zúrich, cubiertas



Teatro de Zúrich, planta superior



Teatro de Zúrich, planta acceso

En julio de 1963, se convocó un concurso para un nuevo teatro para la ciudad de Zúrich, en un terreno situado junto al antiguo y frente a la Heimplatz. El entorno de esta plaza, donde se cruzan dos de las calles más importantes de la ciudad, había sido objeto de un exhaustivo plan urbanístico para la reorganización del centro urbano, que soterraba el tráfico, peatonalizaba la plaza, fijaba normas de respeto para los edificios históricos y planteaba la eliminación de una escuela y de un gimnasio que obstaculizaban la nueva operación. Entre los objetivos de la reforma, había la transformación de la plaza en foco cultural, estructurado en torno a cuatro edificios: la *Kunsthhaus* (museo de arte), una escuela, el teatro y un centro comercial. Para compensar los derribos, el concurso establecía que el nuevo edificio podría integrar dos salas de gimnasio, que eventualmente ayudaran a mejorar la articulación del edificio y el entorno. Asimismo, requería una vía de acceso cubierta a las taquillas y al vestíbulo. El resto del programa incluía la parte administrativa, la biblioteca y las dependencias para ensayos, los camerinos de los actores, los talleres de escenografía y sus servicios correspondientes, así como un aparcamiento para 500 vehículos.

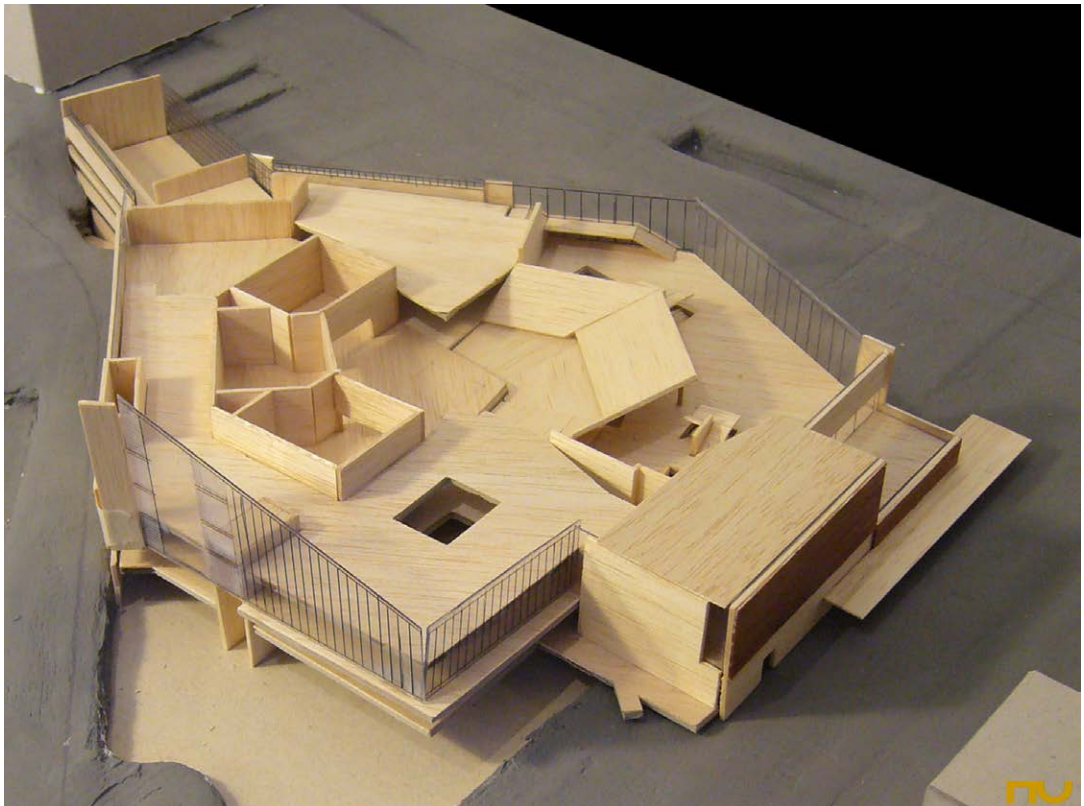
Scharoun colocó un acceso peatonal que daba a la plaza y creó un espacio bien configurado por las dos alas del edificio de la *Kunsthhaus*, el nuevo centro comercial (que sustituiría la antigua *Schauspielhaus*) y el nuevo teatro. Mediante una serie de giros, el proyecto buscaba prolongar visual y físicamente la Heimplatz relacionándola con la *Kantonsschule* y con el paisaje de la ciudad visible desde el vestíbulo. Como ya era habitual en otros proyectos del autor, todos estos giros y la presencia del escenario como centro articulador del nuevo edificio dejaban su rastro en la forma del nuevo teatro.

El escenario partía de un cuadrado, girado a 45° con respecto a la alineación de la fachada norte, y en torno a su eje se disponían los asientos del auditorio (para 1.100 espectadores) y los escenarios laterales, con dos bandejas de asientos laterales perpendiculares a los lados del prosenio y una central siguiendo el eje norte-sur en la planta baja. En la planta alta, las bandejas laterales adquirirían un ángulo más acusado y la franja central, una mayor amplitud. A partir de esta simetría, se disponían las cuatro escaleras de acceso al vestíbulo, al cual se llegaba a través

del espacio de entrada conectado con la Heimplatz, protegido por un voladizo. A través de un acceso paralelo, el visitante podía dirigirse a un auditorio secundario (para 176 espectadores), situado en la segunda planta, mediante una escalera de caracol. A lo largo de esos recorridos, desde los vestíbulos, las terrazas, el bar o el restaurant, se establecían abundantes contactos visuales con la ciudad.

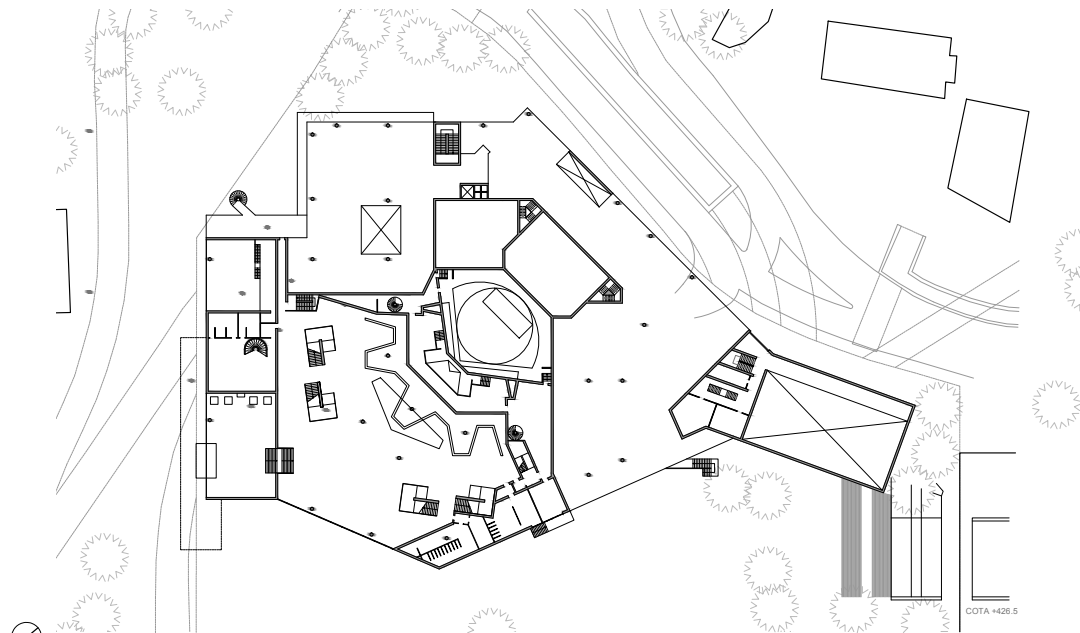
Hacia el lado norte, se disponían los espacios de almacenamiento y, hacia el oeste, la zona administrativa y los camerinos, accesibles desde la fachada suroeste. En el ala noreste del edificio, se situaba el cuerpo que albergaba las dos salas del gimnasio de la Kantonsschule, con una entrada al norte. Todos las dependencias de servicio de esta área se agrupaban formando un espacio de nexos con el cuerpo principal del auditorio, que actuaba a la vez como barrera acústica entre el gimnasio y la zona de trabajo. (FAP)

Teatro de Zúrich, planta superior

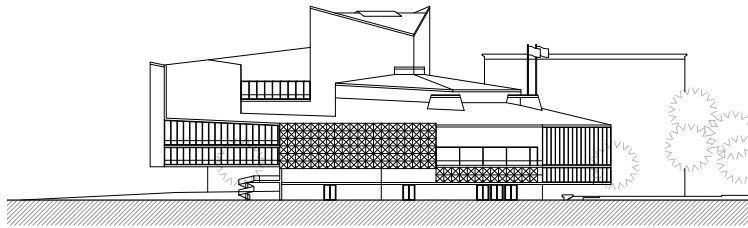




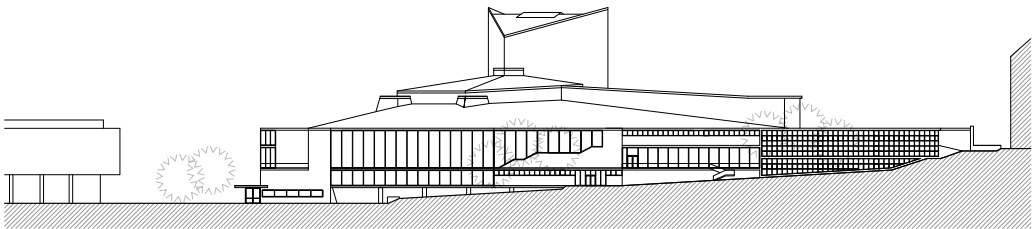
Emplazamiento



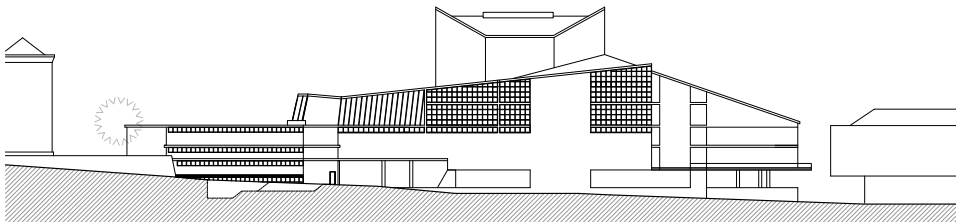
Planta foyer



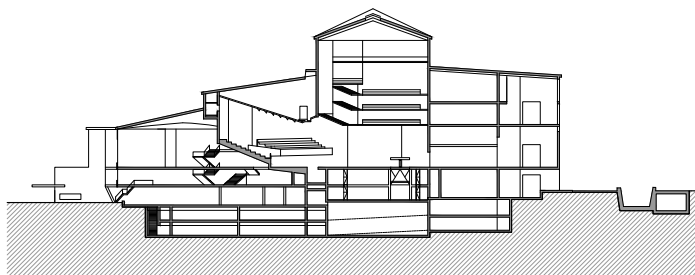
Alzado suroeste



Alzado sureste



Alzado norte



Sección por auditorio

→ 6

Frank Lloyd Wright en los años treinta: el regreso a la América de las maravillas

Tras el segundo incendio de *Taliesin* y el encuentro con Olgivanna Milanoff, Wright reconstruye nuevamente su comunidad de trabajo y aprendizaje iniciando un nuevo período de su obra. La marcha “hacia la frontera” —esta vez encarnada por el desierto de Arizona— y la invención de Broadacre, la utopía urbana que sintetizaría sus anhelos “usonianos”, marcan el rumbo a seguir. Es evidente que este “regreso a la tierra” se nutre de la tradición intelectual que, desde Jefferson pasando por Channing, Emerson, Thoreau o el mismo Sullivan, acompañan el proceso de modernización norteamericana. Si bien la referencia a los *patterns* decorativos de indígenas americanos en la *Casa Barnsdall* (Los Ángeles, 1917-1921) confirma el interés de Wright por encontrar un lenguaje enraizado en lo más profundo de América, las alusiones a los atemporales entramados textiles en el uso de los “bloques textiles” de sus casas *Millard* (Pasadena, 1923) y *R. L. Jones* (Tulsa, 1929), o en la *House on the Mesa* (1931), exhibida en el MOMA en 1932, aunque pertenezcan a la misma matriz ideológica, tienen una consecuencia más esencial: llevar al plano espacial los ejercicios reticulares ya avanzados en la época de las casas de la pradera.

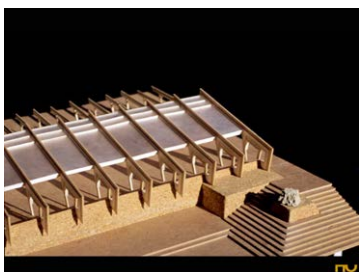
Ligera, sometida a la topografía, reducida a la definición de unos frágiles límites que, a modo de corteza de madera, ligan las piezas que lo componen, la arquitectura de tablas de madera y lona del *Ocatilla Camp* (1928) en Arizona se transforma en el ensayo previo de *Taliesin West*



San Marcos in the Desert, Chandler, Arizona, 1926-1929, planta baja



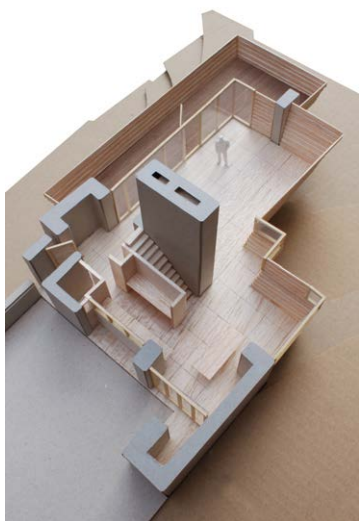
Casa J. Storer, Los Angeles, California, 1923, vista sur



Taliesin west, Scottsdale, Arizona, 1938, detalle
jardín suroeste



House in The Mesa, Denver, Colorado, 1931,
vista-sección del área salón y terraza



Casa John C. Pew, Shorewood Hills, Wisconsin,
1940, vista planta baja

(1938). Este estudio-refugio de aprendices eremitas traduce las empalizadas de Ocatilla en muros de estratos de piedra del lugar –“hormigón del desierto”– que, a modo de ruina arcaica, se cubren de cubiertas de efímeras lonas, pérgolas y voladizos de madera para crear sombras y espacios de trabajo. En ambos proyectos, aparecen soluciones de plantas, basadas en trazados diagonales a 30, 45 y 60 grados; secciones basadas en triángulo 1:2, que también pueden verse en otros proyectos contemporáneos, como la *St. Mark's Tower* (Nueva York, 1929). Primitivismo, integración, organicismo, horizontalidad, tensión entre el centro y la periferia, multiplicación de los ejes visuales mediante la utilización activa de la diagonal –en relación dialéctica con las lógicas geométricas impuestas a través del uso de tramas base– serán las características principales de un Wright cada vez más refinado y complejo, capaz de resolver un volumen de trabajo creciente.

La *Broadacre City* –cuya posible imagen es expuesta por primera vez en 1934– da forma a su utopía “usonia” antiurbanita, cuyas edificaciones se distribuyen en densidades suburbanas a través de un medio paisajístico dotado de potencia energética, servicios mecanizados y transporte privado. En Broadacre, convergen las ideas del damero de Jefferson, de la *garden city* de Howard, de la ciudad lineal socialista de Miliutin, del anarquismo de Gesell y, fundamentalmente, toda la tradición antiurbanita norteamericana, desde Emerson hasta Henry Ford.

Las plantas rotatorias o cruciformes de las “casas de la pradera” de las clases acomodadas de Chicago de principios de 1900 ya no resultaban adecuadas para el público de clase media emergente de la crisis de 1929, por lo que fueron remplazadas por esquemas de menor superficie, más compactos, que configuraban plantas en “L” o rectangulares. Proyectadas a partir de 1935, las casas *Jacobs I*, *Rosenbaum*, *Winckler-Goetsch*, *Sturges*, *Pauson* o *Pew* –las llamadas “casas usonianas”– sintetizan la estructura, los cerramientos, las instalaciones, la forma y la decoración en un único sistema constructivo –un montaje– apto para distribuirse en la cuadrícula de Broadacre. Paralelamente, desde la casa *Wiley* (1933), puente entre las *prairies* y las *usonian*, la cocina va evolucionando como “laboratorio” o “espacio de trabajo”, equidistante entre el comedor y el estar, lugar de trabajo y de convi-



vencia panóptico desde el cual se controla visualmente la casa.

En la casa de Edgar Kauffman –la “Casa de la Cascada” (Bear Run, Pensilvania, 1936-1938)– se expresan las características enunciadas en un entorno natural privilegiado. A través de la tensión que se establece entre unos elementos verticales significativos –el eje de la chimenea, fuertemente anclada a la roca madre, unos pocos muros y unos frágiles vanos acristalados– y unos planos horizontales – las terrazas en voladizo–, se exaltan el dinamismo y la sensación de levitación propia de los árboles que la rodean. La cascada, el puente, el acceso, el estrecho espacio situado entre la casa y la montaña, así como la reducida escala de la entrada, constituyen una larga preparación para la explosión definitiva de la caja, en que las visiones diagonales son dominantes.

Los masivos muros curvos en ladrillo del edificio administrativo de la *Johnson & Son Wax* (Racine, Wisconsin, 1936) y sus complementarios lucernarios de tubos de vidrio Pyrex disuelven todo diedro que evoque la caja arquitectónica clásica, pero no hay –como tampoco las había en el *Edificio Larkin*, aquel otro templo del trabajo de principios de 1900– relaciones con el exterior. A la reticencia de los muros en el exterior, le sucede una entrada estrecha al edificio, tras la cual sobreviene la expansión luminosa de una sala hipóstila a doble altura. El dispositivo preparado por Wright se compone de una serie de columnas fungiformes, entre cuyos capiteles circulares de remate se derraman efectos lumínicos mediante una membrana doble de vidrio Pyrex. El reinado del *pattern* circular se extiende al mobiliario del interior y también a la torre de los laboratorios, erigida más tarde, pero en ningún momento predomina la modulación como organización previa al objeto, prefabricada, sino que se mantiene profundamente ligada a él.

1937 es, sin duda, el momento más importante y decisivo en la reaparición de Wright en la escena norteamericana. Los grandes proyectos de la *Johnson & Son Wax* y del *Florida Southern College* combinan los recursos plásticos de su arquitectura “orgánica” –ortogonales, diagonales, circulares– siempre antitéticos a cualquier repetición mecánica.



Casa George D. Sturges, Brentwood Heights, California, 1939, vista Sureste



Casa Edgar J. Kaufmann, Bear Run, Pennsylvania, 1936-1938, vista suroeste



Casa H. F. Johnson, Wind Point, Wisconsin, 1937, vista este



Bibliografía específica

AA.VV. (1991): *A Primer on Architectural Principles*. Nueva York: Princeton Architecture. [Nueva edición inglesa: Londres: Phaidon, 2005].

CARTER, B. (1998): Johnson Wax Administration Building and Research Tower: Frank Lloyd Wright. Londres: Phaidon.

DE LONG, D. G. (ed.) (1996): *Frank Lloyd Wright: Designs for an American Landscape, 1922-1932*. Nueva York: Harry N. Abrams; Canadian Center for Architecture; Library of Congress; Frank Lloyd Wright Foundation.

FUTAGAWA, Y. (ed) (1990): Frank Lloyd Wright. Vol. 1: Monograph 1887-1901. Vol. 2: Monograph 1902-1906. Vol. 3: Monograph 1907-1913. Vol. 4: Monograph 1914-1923. Vol. 5: Monograph 1924-1936. Vol. 6: Monograph 1937-1941. Tokio: A.D.A. Edita.

FUTAGAWA, Y. (ed.) (1990): Frank Lloyd Wright. Vol. 11: Preliminary Studies 1933-1959. Tokio: A.D.A. Edita.

FUTAGAWA, Y. (ed.) (1990): Frank Lloyd Wright. Vol. 3: Selected Houses: Taliesin West. Tokio: A.D.A. Edita.

HITCHCOCK, H. R. (1978): Frank Lloyd Wright: obras, 1887-1941. Barcelona: Gustavo Gili. [1ª ed.: In the Nature of Materials, 1887-1941: The Building of Frank Lloyd Wright. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce, 1942].

JOHNSON, D. L. (1994): *Frank Lloyd Wright versus America. The 1930's*. Cambridge-Londres: The MIT Press.

LEVINE, N. (1996): *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

LLOYD, F.; RILEY, T.; REED, P. (ed.) (2007): *Frank Lloyd Wright 1867-1959*. Milán: Electa.

MCCARTER, R. (ed.) (1991): *Frank Lloyd Wright. A Primer on Architectural Principles*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

PFEIFFER, B. B. (ed.) (1992-1995): *Frank Lloyd Wright Collected Writings*. Introducción de Kenneth Frampton. 5 vols. Nueva York: Rizzoli: Frank Lloyd Wright Foundation.



PFEIFFER, B. B. (ed.) (1998): *Frank Lloyd Wright*. Barcelona-México: Gustavo Gili.

Sergeant, J. (1984) [1961]: *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses. The case of the organic architecture*. Nueva York: Watson-Guptill.

SMITH, K. (1997): *Frank Lloyd Wright's Taliesin and Taliesin West*. Nueva York: Harry N. Abrams.

TREIBER, D. (1996): *Frank Lloyd Wright*. Traducción de Yago Barja de Quiroga. Torrejón de Ardoz: Akal.

WRIGHT, F. LL. (1961): *La ciudad viviente*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

WRIGHT, F. LL. (1957): *El futuro de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón. [1ª ed.: *The Future of Architecture*. Londres: Architectural Press, 1955. Edición en castellano: Barcelona: Apóstrofe, 2008].

Casa Edgar J. Kaufmann, Bear Run, Pennsylvania,
1936-1938 vista sureste





6.1. San Marcos in the Desert. Chandler, Arizona, 1926-1929

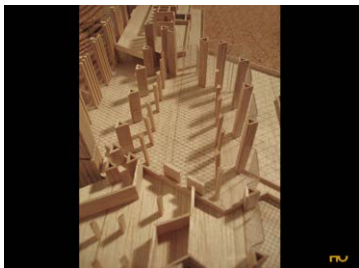


San Marcos in the desert, detalles núcleo central

El proyecto para el *Hotel San Marcos in the Desert* comienza en 1926, con la invitación del doctor Alexander Chandler para visitar el pueblo que estaba construyendo en el desierto de Arizona, cerca de la ciudad de La Mesa. En este núcleo urbano que llevaría su nombre, Chandler quería construir un "lugar de vacaciones en el desierto, situado en un paso estrecho entre montañas, alimentado por riego, para millonarios cansados del Este que durante el invierno apreciaran más el seco desierto que el verde de los campos húmedos". Para llevar adelante el encargo, Wright creó un campamento temporal cerca del emplazamiento del hotel, que le serviría para poder dibujar los planos y hacer la dirección de la obra durante la futura construcción. El campamento fue bautizado con el nombre de *Ocatillo*, en recuerdo de un arbusto del desierto, tal como lo expresaba el propio Wright: "El edificio (crecería) emergiendo del desierto, con materiales propios del desierto, de manera natural, como crecía el saguaro." Tal era la síntesis que quería establecer Wright entre su arquitectura y la naturaleza, y que anticipa sus futuros pasos en la década de los treinta.

El campamento se acabó de construir a principios de 1928 y, cuando toda la documentación técnica y contractual del hotel estaba ya cerrada, estalló la crisis económica de 1929. El doctor Chandler se arruinó económicamente y no pudo pagar los honorarios de Wright, el cual decidió dejar Arizona para trasladarse a Chicago, abandonando el campamento, aunque no la idea de un regreso.

El emplazamiento para el hotel se encontraba al inicio de una pendiente rocosa de una montaña con orientación Sur, con un profundo cañón que la dividía en dos partes, por el cual Wright hacía pasar el acceso principal, para ocultarlo de las vistas. Por encima del acceso, se disponía el núcleo de funciones públicas del hotel, con la sala, el vestíbulo, el salón de fumar, el comedor, la zona de baile y las cocinas, y el conjunto se remataba con una torre de unos 33 m de altura, hecha con el sistema de bloques textiles, como el resto del edificio, y con remates de vidrio y cobre para remarcar la entrada.



San Marcos in the desert, hall

De este núcleo central, salían tres brazos, que se iban plegando por la pendiente de la montaña, adaptándose a la



topografía accidentada, como Wright ya había hecho en el campamento *Ocatillo* o en las *textile houses* de los años veinte. El primer brazo –el más corto– albergaba un área de estudios y zonas de servicio, y quedaba retrasado con respecto a los de las habitaciones, dispuestas en tres plataformas escalonadas siguiendo la inclinación del terreno para conseguir un buen asoleamiento, simples y dobles, con pequeñas piscinas privadas.

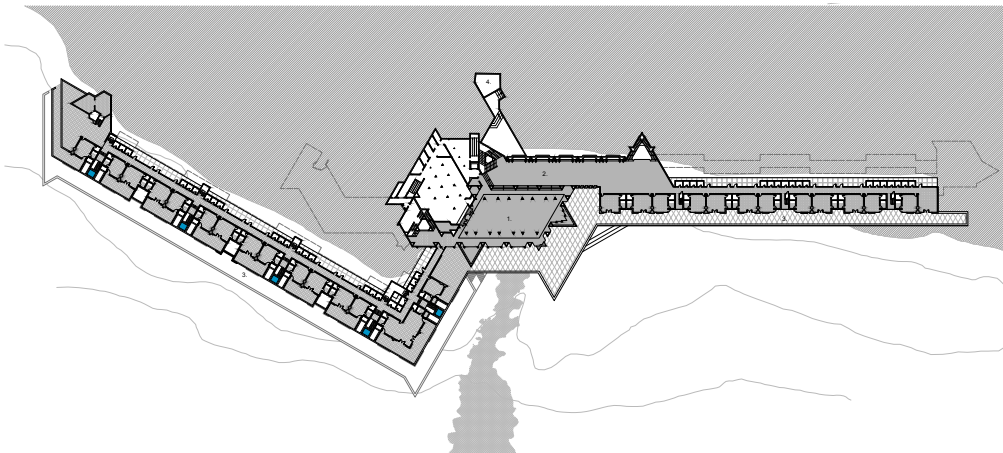
Para adaptar el edificio a la topografía, Wright se sirve de una trama generada por diagonales que, siguiendo las principales curvas de nivel, dan lugar a composiciones basadas en el triángulo, en el hexágono o en el rombo. Esta presencia física, evidente y generadora de las diagonales, recuerda las figuras que aparecen, tanto en planta como en alzado y en algunos detalles ornamentales, en la *Casa Barnsdall* (1917-1921), en el proyecto del *Little Dipper Kindergarten* (1921-1923) y en algunos proyectos de la década de los veinte. En el caso del *Hotel San Marcos in the Desert*, se ponen al servicio de la idea orgánica de adaptación a la topografía, del deseo orgánico de transmitir la naturaleza del desierto, expresando la corteza zigzagueante del saguaro. Podemos ver la huella de estas experiencias en *Taliesin West* o en algunas casas usonianas de la década de los treinta. (OHR)



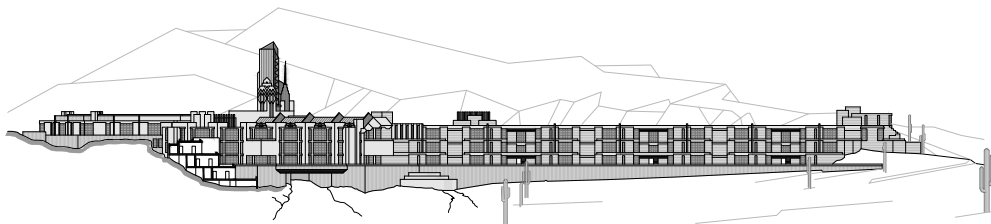
San Marcos in the desert,
vista suroeste



Planta baja acceso



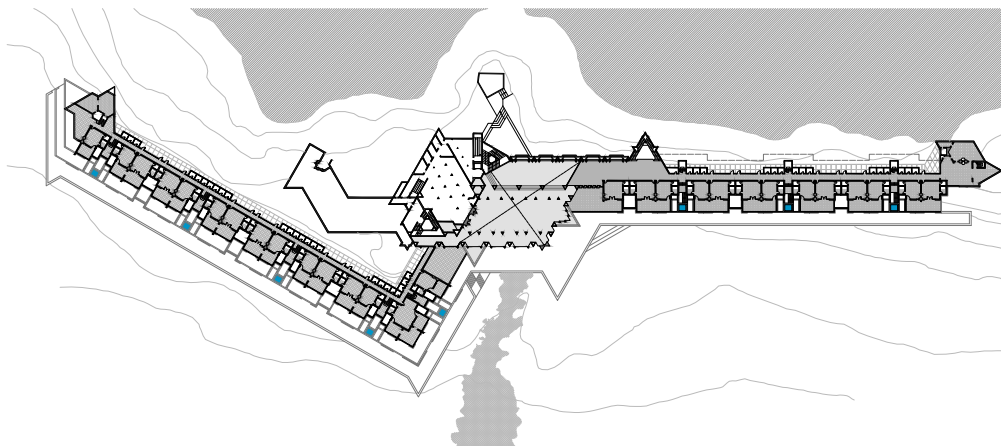
Planta primera



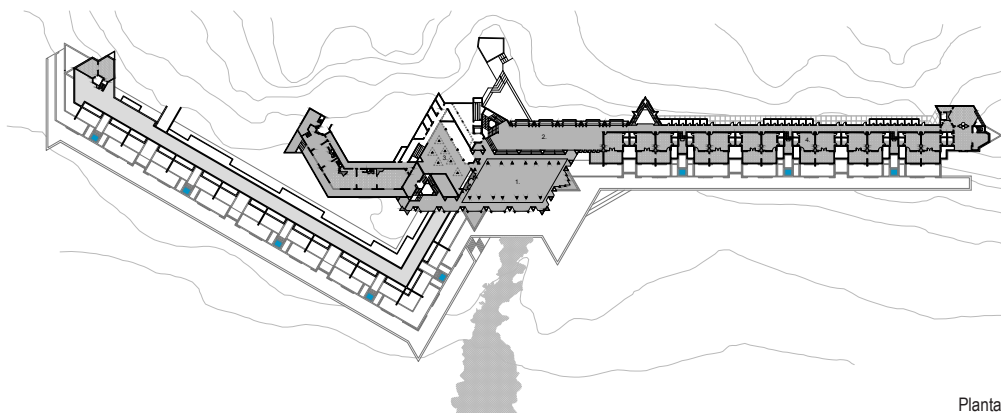
Alzado principal



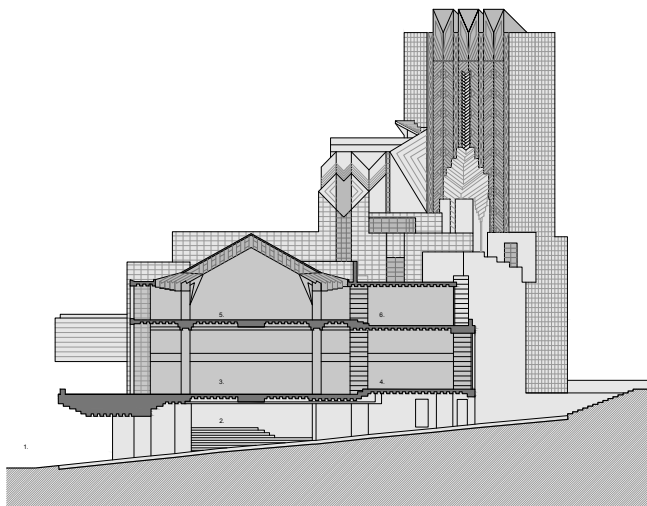
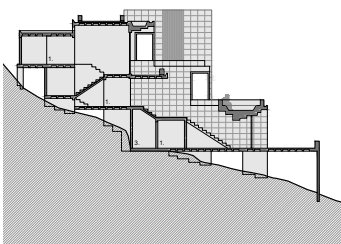
0 25 50 75 87,5m



Planta segunda



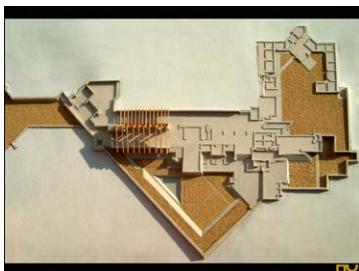
Planta tercera



Secciones transversales



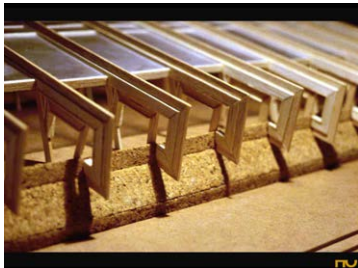
6.2. Taliesin West. Scottsdale, Arizona, 1937



Taliesin West, planta

En 1937, Wright establece su cuartel general de invierno en un paraje solitario del desierto de Arizona, al pie de las McDowell Mountains, acompañado por Olgivanna Mila-noff y treinta discípulos. Como en la experiencia de *Taliesin East*, este edificio había de cumplir con los requisitos necesarios para alojar a los aprendices, al maestro y a la familia, y disponer de una gran sala de dibujo y taller. El nuevo estudio-refugio de aprendices eremitas traduce las empalizadas del ensayo previo del *Ocatilla Camp* (1927) en muros formados por estratos de piedra del lugar –“mampostería del desierto”; aduce Wright– que, a modo de ruinas arcaicas, se cubren de efímeras lonas, pérgolas y voladizos de madera, con la finalidad de crear sombras y espacios de vida y trabajo.

Desde los primeros croquis, se ve la intención de ocupar el espacio, creando una serie de terrazas relacionadas entre ellas sobre las cuales se erigen los distintos bloques de edificación, utilizando el material hallado en el lugar. La primera pieza en aparecer fue la gran sala de dibujo, con la cocina y el área de servicio en un extremo, abierta hacia la pérgola situada a norte y con vistas hacia la terraza y el estanque triangular al sur. Hasta la construcción del resto de los edificios, la sala de dibujo fue lugar de trabajo, auditorio y sala de reuniones. Completando el primer enclave, se construyeron la oficina y la *Garden Room*, una especie de gran salón orientado al Este para la familia Wright, un grupo de habitaciones para los aprendices con un patio propio, y un pequeño teatro, bautizado en los planos con los vocablos indios Hogan o Kiva. A partir de ahí, como un organismo vivo, el edificio experimenta cambios constantes. Hacia 1948, tras una pequeña ampliación, Wright construye un nuevo espacio teatral hacia el norte y reorganiza el resto; en invierno de 1956-1957, se agregan nuevos edificios, como el *Pabellón de la Música*, y se amplía la tienda; en 1959, se modifica el camino de acceso.



Taliesin West, detalle estructura

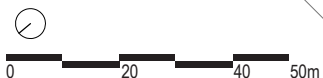
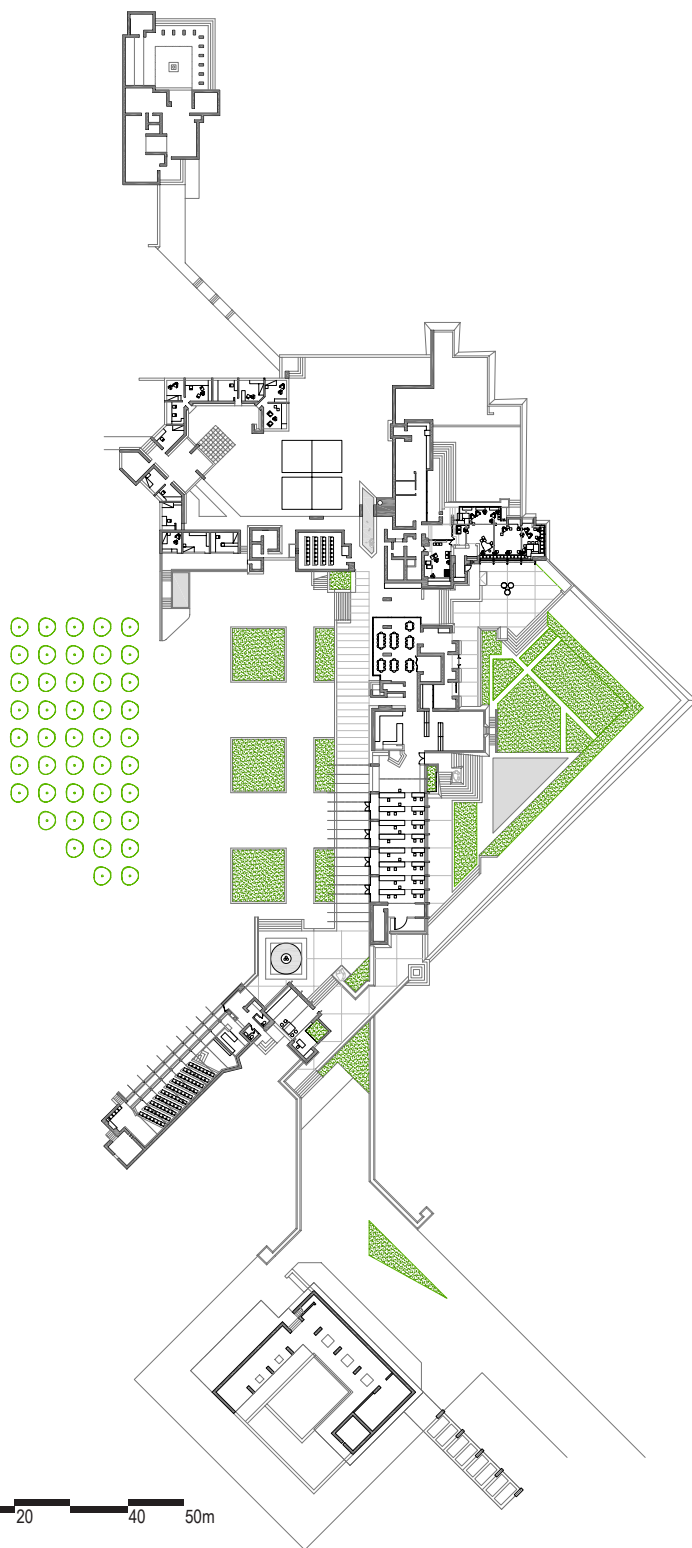
Como en *Ocatilla* o en la *St. Mark's Tower*, aparecen en *Taliesin West* soluciones de plantas basadas en trazados diagonales a 30, 45 y 60 grados, y secciones basadas en el triángulo de relaciones 1:2. “El desierto –dice Wright– aborrece la línea recta y dura”; y utiliza el ejemplo de los cactus –del saguaro de *Ocatilla* y el *Hotel San Marcos in the Desert*– y el de las plantas del desierto para ilustrar el uso de la “línea punteada”, que utiliza para suavizar los voladizos.



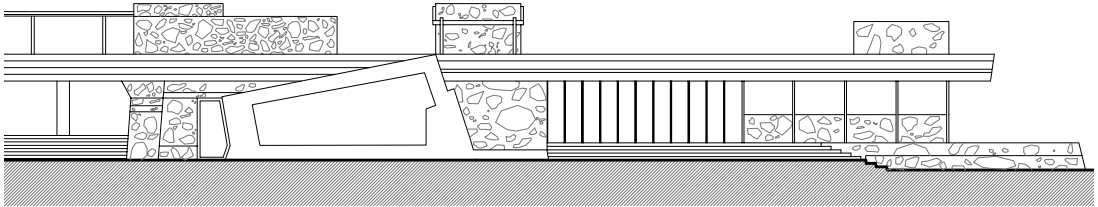
Con la excepción de las lonas claras de las cubiertas –en continuo cambio y adaptación–, los edificios se tiñen de los tonos rojizos, lavanda o grises, presentes en las piedras y en la vegetación del lugar. Primitivismo, integración, organicismo, horizontalidad, tensión entre el centro y la periferia, multiplicación de los ejes visuales basados en la utilización activa de la diagonal –en relación dialéctica con las lógicas geométricas impuestas a través del uso de tramas base– serán las características principales de un Wright cada vez más refinado y complejo, capaz de resolver un volumen de trabajo en progresión creciente, una vez superados los efectos de la crisis de 1929. (FAP)

Taliesin West, vista noroeste

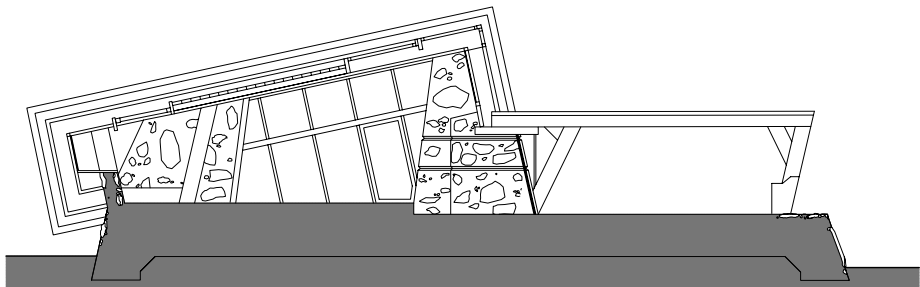




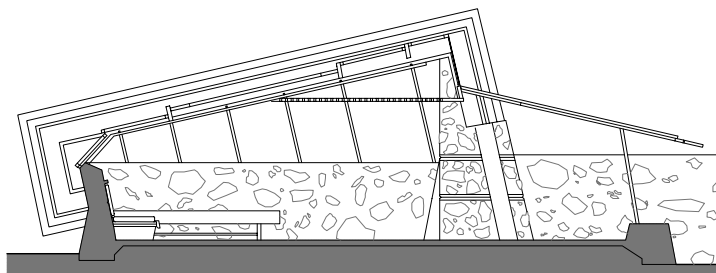
Planta baja versión posterior a 1945



Detalle alzado suroeste



Sección por la Sala de Dibujo



Sección por el Garden Room

6.3. La Capilla Anne M. Pfeiffer. Florida, 1937



Capilla Anne Pfeiffer, planta



Capilla Anne Pfeiffer, vista noreste



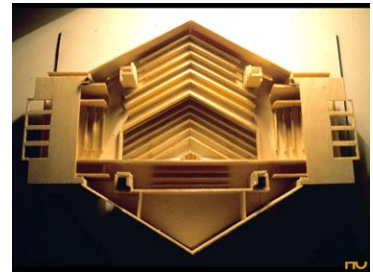
Capilla Anne Pfeiffer, vista sureste

Wright recibió este encargo cuando se encontraba en Arizona, iniciando la construcción de *Taliesin West*. El trabajo consistía en desarrollar un plan general que englobaría dieciocho edificios, aunque solo diez se acabarían realizando finalmente –y no todos bajo la batuta de Wright–, en un azaroso proceso, marcado por continuos incumplimientos de pago por parte del cliente o retrasos en la entrega de los planos por parte de Wright. El conjunto del campus se estructura a lo largo de unos ejes marcados sobre una trama ortogonal, intersecados por trayectos diagonales a 30 y 60 grados, que tensan el conjunto hasta perturbar la percepción de la trama original. En el punto central de la planta, encontramos la *Capilla Anne Pfeiffer*, cuya planta contiene dos importantes ejes de simetría, que destacan su centralidad mediante la presencia simbólica de la torre y la posición de los cuatro accesos en sus cuatro vértices. Las otras directrices oblicuas del campus unen, mediante trayectos más cortos, los edificios más importantes; acompañadas en su desarrollo por pérgolas, evocan sombreados paseos de árboles geometrizados. Como en *Taliesin West*, se supera aquí el carácter meramente visual de la diagonal para lograr una potente entidad física.

Tipológicamente, el auditorio de la *Capilla Anne Pfeiffer* es una versión evolucionada del auditorio del *Unity Temple* (1904-1906): ambos consiguen establecer una relación muy íntima entre el orador y la audiencia. Como en los lucernarios del *Unity*, los vidrios de color insertos en las perforaciones de los bloques de hormigón de las paredes laterales de la capilla le dan un toque de alegría pagana. Una torre de esqueleto metálico soporta un entramado inclinado que hace de lucernario, pero ella misma no parece descansar sobre un apoyo concreto sino que aparenta estar en voladizo. Mientras los primeros edificios del *Florida Southern College* se encuentran a caballo entre la arquitectura del bloque textil y la malla geométrica tridimensional, la modulación más indefinida de esta nos lleva a las matrices circulares que caracterizaran sus últimas obras. La malla que se utiliza para componer la *Capilla* se compone de dos partes, A y B, combinadas entre ellas: A-B-A. La figura A adopta la forma de un rectángulo, mientras que la B adquiere la forma de un hexágono regular, lo cual da como resultado una malla tridimensional que puede configurarse tanto a partir de un poliedro prismático como hexagonal, en función del momento arquitectónico



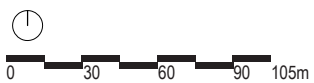
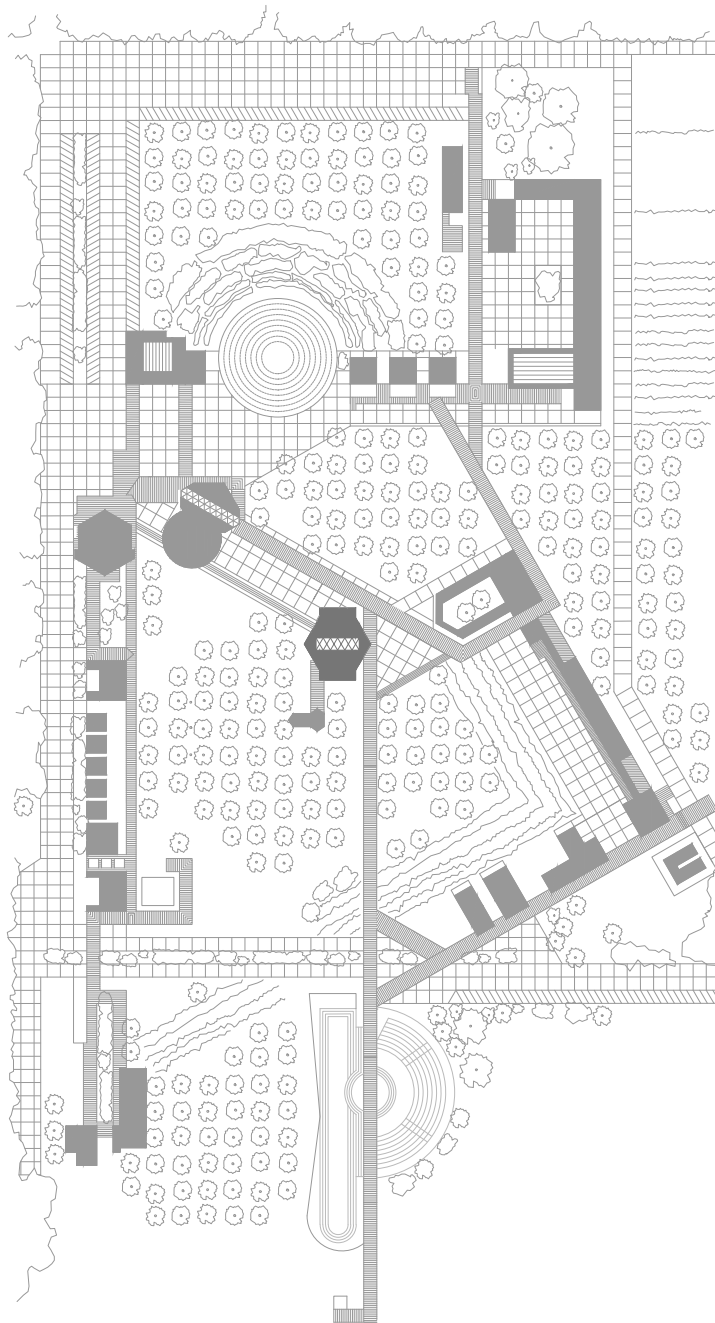
y la adecuación al espacio. Aunque los resultados de la *Capilla* no son formalmente radicales, Wright conseguirá profundizarlos en obras posteriores, como la *Beth Sholom Synagogue*. El sistema constructivo fundamental es el del bloque textil, al cual han de agregarse las estructuras de hierro visto de la torre y los acabados de hormigón texturizado, los voladizos laterales y las carpinterías que encontramos en otras obras del arquitecto. Las estructuras triangulares son vistas y reforzadas por un ritmo secundario de perfiles paralelos entre ellos, a modo de viguetas, que actúan también como marco de los vidrios del lucernario. Pese a que la vista exterior o los planos parecen confirmar la capilla como un edificio de planta marcadamente ortodoxa, la percepción del interior es más compleja. Está presidida por el cruce de dos grandes ejes que reproducen la cruz latina en tres dimensiones, formados por los dos volúmenes prismáticos laterales que se pueden relacionar con la nave del crucero y el volumen creado por la luz que llega desde el lucernario, que identificamos con la clásica nave central. Si bien la volumetría de estos dos espacios que se cruzan parece equivalente, la potencia de la luz en el espacio vertical hace que este adquiera una mayor importancia, dirigiendo la audiencia hacia el punto donde el orador ocupa su puesto. (FAP)



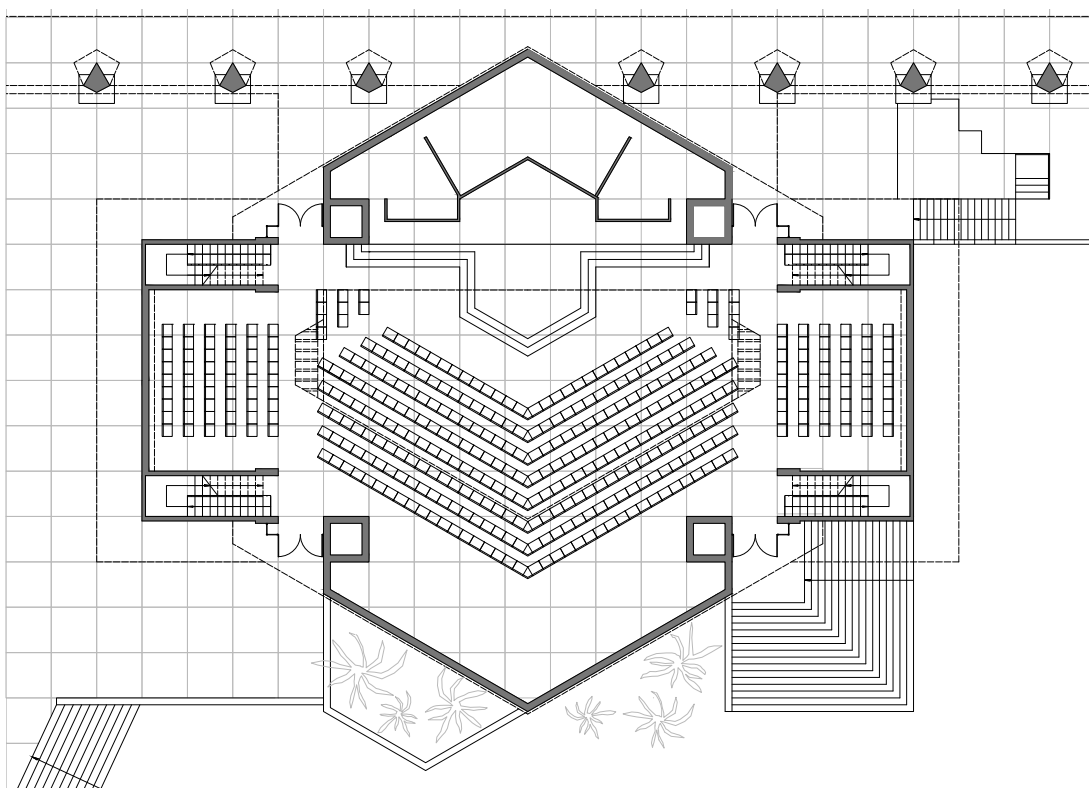
Capilla Anne Pfeiffer, detalle sala



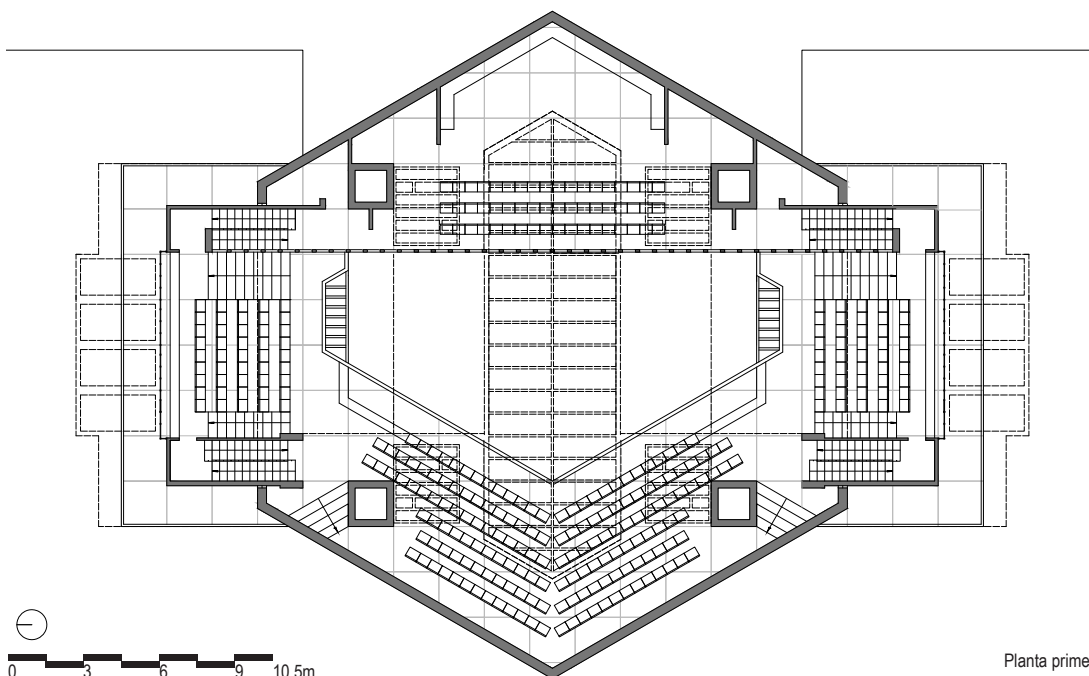
Capilla Anne Pfeiffer, vista sur



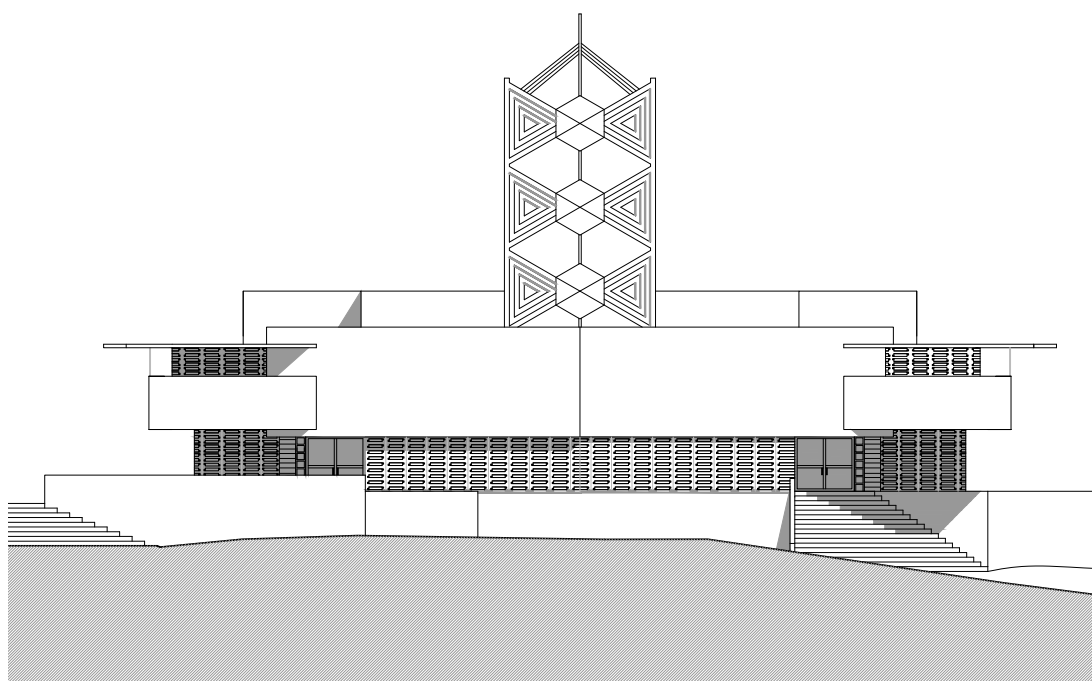
Planta del Florida Southern College



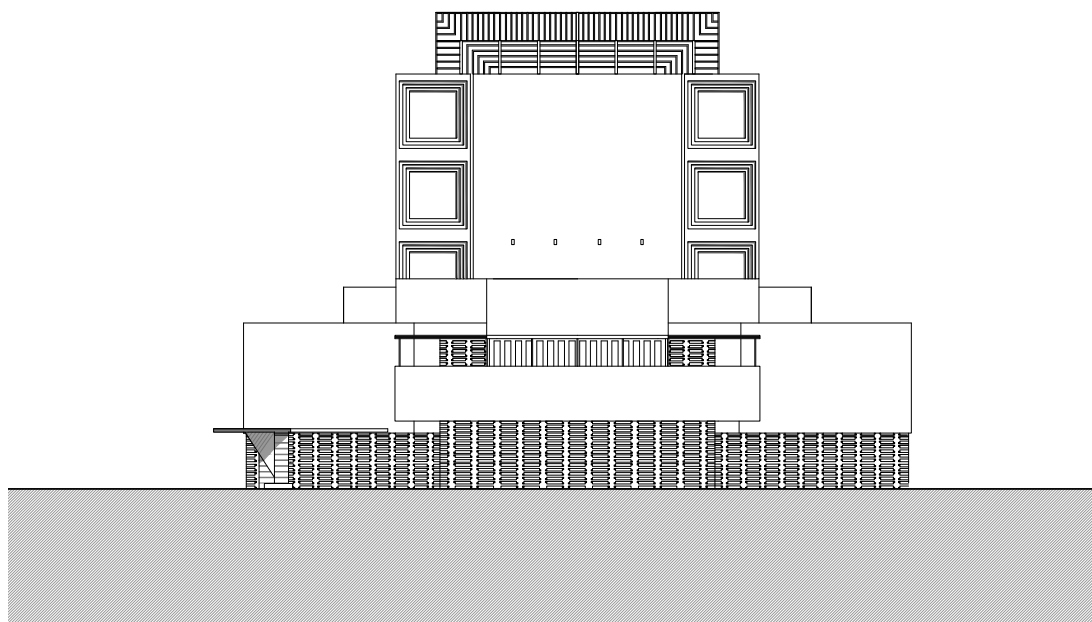
Planta baja



Planta primera

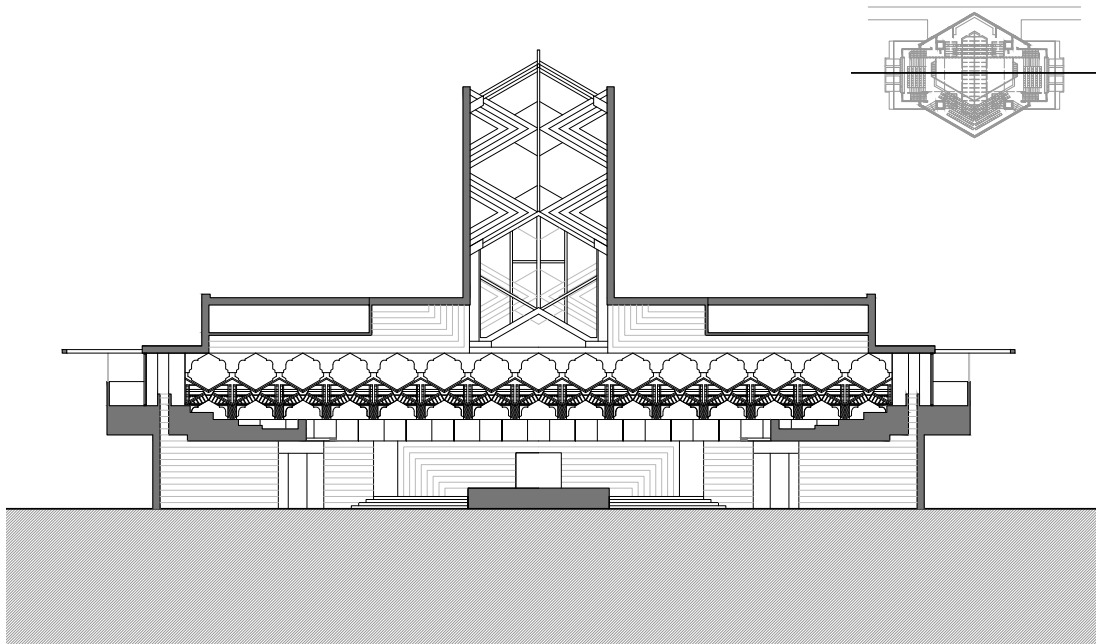


Alzado oeste

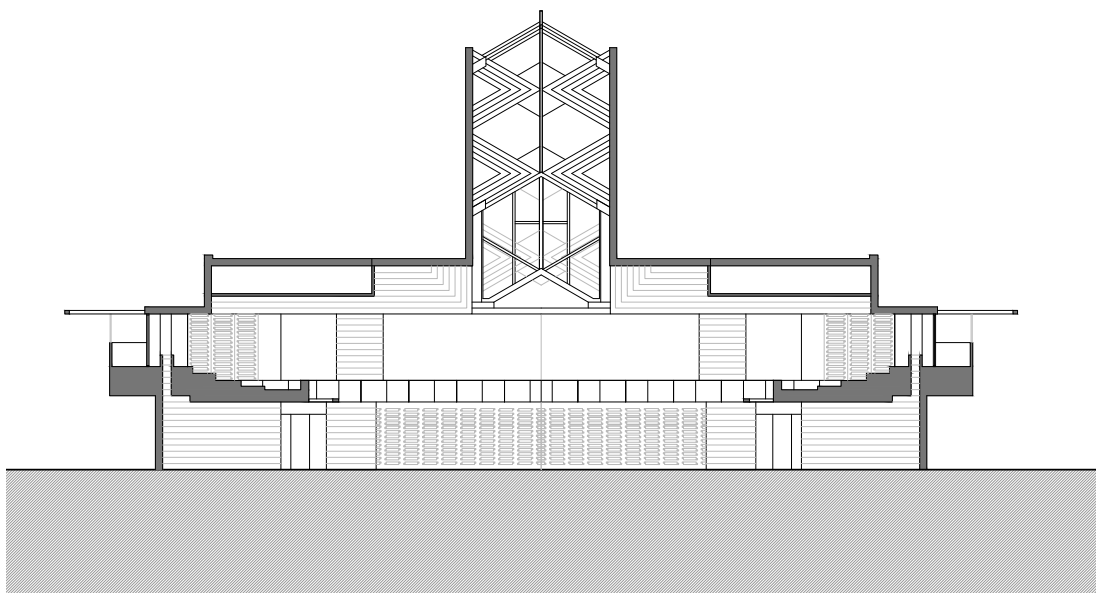


0 3 6 9 10,5m

Alzado norte



Sección hacia Altar



Sección hacia entrada

→ 7

El último Frank Lloyd Wright: el espacio único y las leyes de la naturaleza

Aunque nacido del mundo orgánico de la *Casa de la Cascada*, en el proyecto de la *Casa Jester* (1938) purifica y enriquece altiméricamente los ejercicios formales basados en matrices circulares iniciados en el *Edificio de administración de la Johnson & Son Wax* (1937). Del mismo modo, el conjunto de 16 edificios del *Florida Southern College* (1938) retoma, en los trayectos peatonales, el interés por los ángulos de 30 y 60 grados (notables en la *Casa Hanna*, por ejemplo), que se observan en la *Capilla Anne Pfeiffer* y que combina con las formas circulares de la Biblioteca. El *College* se transforma, así, en una de las expresiones más claras del urbanismo wrightiano, una estrategia que permitirá ese máximo grado de gestualidad que ofrecen sus últimas obras, en especial, sus edificios públicos.

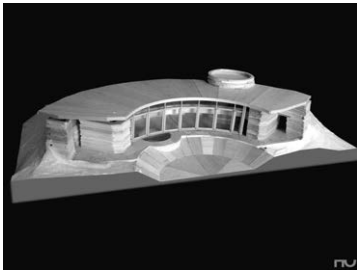
En la *Casa Jacobs II* (1943), conocida también como *Solar Hemicyle House*— de Wisconsin ya no hay cilindros cerrados o absolutos, sino derivaciones sintácticas del uso del círculo: parte de la figura de un fragmento de anillo circular cuya estructura, fenestración y distribución se pautan según radios cada 6 grados de anchura. Con ese gesto, la casa se protege de los vientos del norte, abre hacia el sur una concavidad acristalada, enfrentada a un “jardín acuático”; al tiempo que presenta un espacio interior continuo a doble altura, sobre el cual se suspende una galería balconada. En la *Casa Gladys y David Wright* (1950) en Arizona, el bagaje geométrico incorpora interacciones entre los círculos concéntricos en torno al patio central y círculos autónomos con centros en aquellos arcos. Al mismo tiempo,



Casa Jester, Palos verdes, California, 1938, vista aérea



Biblioteca E.T. Roux, Florida Southern College, Lakeland, Florida, 1941-1945, planta baja



Casa Herbert Jacobs II, Middleton, Wisconsin,
1943, vista sur



Casa Gladys y David Wright, Phoenix, Arizona,
1950, vista noreste



Sinagoga Beth Shalom, Elkins Park, Pennsylvania,
1954-1959, vista exterior

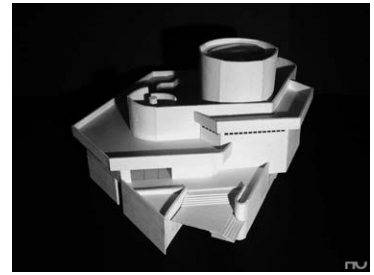
el efecto de continuidad espacial es mejorado mediante la incorporación de una rampa y la suspensión de la forma circular en búsqueda de brisas favorables. La *Casa Sol Friedman* (1950), cerca de Nueva York, se asienta sobre un basamento de contención largo y rectilíneo, que se eleva en torno a la chimenea-escalera, sobre la cual se produce la intersección entre el cilindro de la sala a doble altura y el del cuerpo de servicio, que alcanza un gran dinamismo espacial.

De estas experiencias paralelas y otras aún más arriesgadas, como la de *Casa Huntington Hartford* (1948), pero con el recuerdo de otras más antiguas, como la del *Gordon Strong Automobile Objective* (1924-1925), surge la espiral que introduce en el *Museo Guggenheim*, cuyo encargo data de 1943 pero que finalmente se construye entre 1956 y 1959. El *Guggenheim* resuelve dos asuntos fundamentales desde la perspectiva wrightiana: 1) la continuidad espacial en vertical, como traducción "urbana" de los valores de intemporalidad, unicidad de la experiencia y visión de infinitud presentes en las investigaciones iniciadas a partir de la década de los años treinta, y 2) el espacio único iluminado cenitalmente –un verdadero Panteón wrightiano–, apto para un edificio cuyo programa obliga a la introversión, aunque no a la inactividad plástica o física. Su dilatado proceso de construcción permite emparentar esta obra con otras dos contemporáneas de una escala similar: la *Annunciation Greek Orthodox Church* en Wauwatosa, Wisconsin (1956), y la *Beth Shalom Synagogue* en Elkins Park, Pensilvania (1954-1959).

En los tres proyectos, la sección iluminada cenitalmente se transforma en un instrumento fundamental. En la *Annunciation Greek Orthodox Church*, se establece un juego entre dos formas simbólicas: la planta en cruz griega estilizada de los servicios, sobre la cual se apoya, rebasándola, la gran sala circular, que parece como suspendida, dejando en sombras el basamento. Esta sensación de forma pesada y, a la vez, flotante se verifica en otros dos "espacios únicos", también contemporáneos: el *Teatro Kalita Humphreys* (1955) y el *Daylight Bank* (1947), resueltos con los acabados del Guggenheim. En la *Beth Shalom Synagogue*, sobre una planta que rememora las múltiples simetrías de los *patterns* sullivanianos, Wright coloca un gran techo piramidal y translúcido. La intención de construir una síntesis bíblica de América, abstrayendo formas a partir de los símbolos del judaísmo –la luz reveladora de la *Torah*,

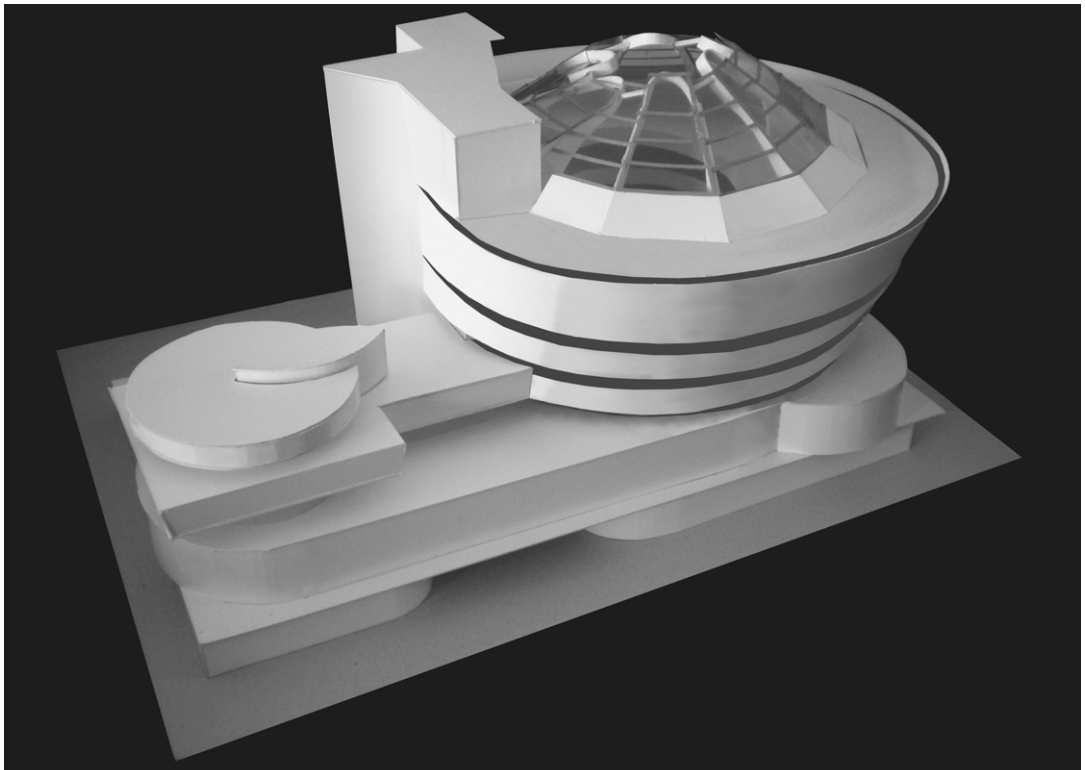


el Sinaí, los tres patriarcas de Israel, las manos entrelazadas—, junto a otros específicamente americanos —el *tepee* indígena, la montaña, las decoraciones “aztecas”—, se refleja en la imagen de “montaña de luz” que Wright dibuja en forma de impresionante perspectiva nocturna. Este retorno de Wright a la naturaleza en el final de su obra, ahora por el camino de los simbolismos, permite concluir su larga búsqueda de nuevos valores en una realidad que, como señala Argan, “pertenece a todos y a ninguno; una realidad que cada uno afronta según sus propias posibilidades y conquista según su propio poder”. En el *Museo Guggenheim*, la espiral creciente hacia arriba —forma polisémica y atemporal: un zigurat, una planta, un tornado— permite controlar topográficamente las relaciones entre la galería, el auditorio y las oficinas, y de todo el edificio con su difícil implantación urbana. El museo combina, pues, lo arcaico con lo moderno, en formas extrañas a la tradición occidental, mediante una estructura de hormigón armado revestido exteriormente por una capa de estuco de polvo de mármol *gunitado* y pulido sin juntas, para mostrar la pureza total de la forma y reafirmar su autonomía frente a la ciudad.



Teatro Kalita Humphreys, Dallas, Texas, 1955, vista aérea

Museo Guggenheim, Nueva York, 1944-59, vista aérea fachada principal





Bibliografía específica

ANAT, G. (2012): *Frank Lloyd Wright's Sacred Architecture: Faith, form and building technology*. Londres: Routledge.

DAL CO, F. (2004): *Frank Lloyd Wright y el Museo Guggenheim: el tiempo y el arquitecto*. Milán: Electa. [Edición en castellano: Madrid: Abada, 2011].

DE LONG, D. G. (ed.) (2000): *Frank Lloyd Wright y la Ciudad Viviente*. Ensayos de Jean-Louis Cohen. Weil am Rhein, Milán, Valencia: Vitra Design Museum, Skira, IVAM.

Frank Lloyd Wright: The Phoenix Papers. Tempe, Arizona: The Herberger Center for Design Excellence, College of Architecture and Environmental Design, Arizona State University, 1995. Editado con motivo del Simposio "Alternative American City Models from Broadacre City to the Present" y de la Exposición "Broadacre City 1935-Phoenix 1990", realizada el 2 de febrero de 1991. Vol. I: "Broadacre City." Vol. II: "The Natural Pattern of Structure"

FUTAGAWA, Y. (ed.) (1990): *Frank Lloyd Wright*. Vol. 7: *Monograph 1942-1950*. Vol. 8: *Monograph 1957-1959*. Vol. 9: *Monograph 1889-1916*. Tokio: A.D.A. Edita.

FUTAGAWA, Y. (ed.) (1990): *Frank Lloyd Wright*. Vol. 11: *Preliminary Studies 1933-1959*. Tokio: A.D.A. Edita.

FUTAGAWA, Y. (ed.) (1990): *Frank Lloyd Wright*. Vol. 3: *Selected Houses: Taliesin West*. Tokio: A.D.A. Edita.

LEVINE, N. (1996): *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

MCCARTER, R. (ed.) (1991): *Frank Lloyd Wright. A Primer on Architectural Principles*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

PFEIFFER, B. B. (ed.) (1992-1995): *Frank Lloyd Wright Collected Writings*. Introducción de Kenneth Frampton. 5 vols. Nueva York: Rizzoli: Frank Lloyd Wright Foundation.

REED, P.; KAIZEN, W. (ed.) (2004): *The Show to End All Shows: Frank Lloyd Wright and the Museum of Modern Art, 1940-1959*. Nueva York: Museum of Modern Art.

REISLEY, R. (ed.) (2001): *Usonia, New York: Building a community with Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton Architectural Press.



RILEY, T.; REED, P. (ed.) (2007): *Frank Lloyd Wright: 1867-1959*. Milán: Electa.

SANZ ESQUIDE, J. Á. (ed.) (1990): *Frank Lloyd Wright*. Artículos de Allen Brooks, H. R. Hitchcock y otros. Traducción de Josep Giner Olcina. Barcelona: Stylos.

WRIGHT, F. LL. (1998): *Autobiografía: 1867-1943*. Presentación, traducción y notas de José Avendaño. Edición de Richard C. Levene y Fernando Márquez Cecilia. Madrid: El Croquis, 1998.

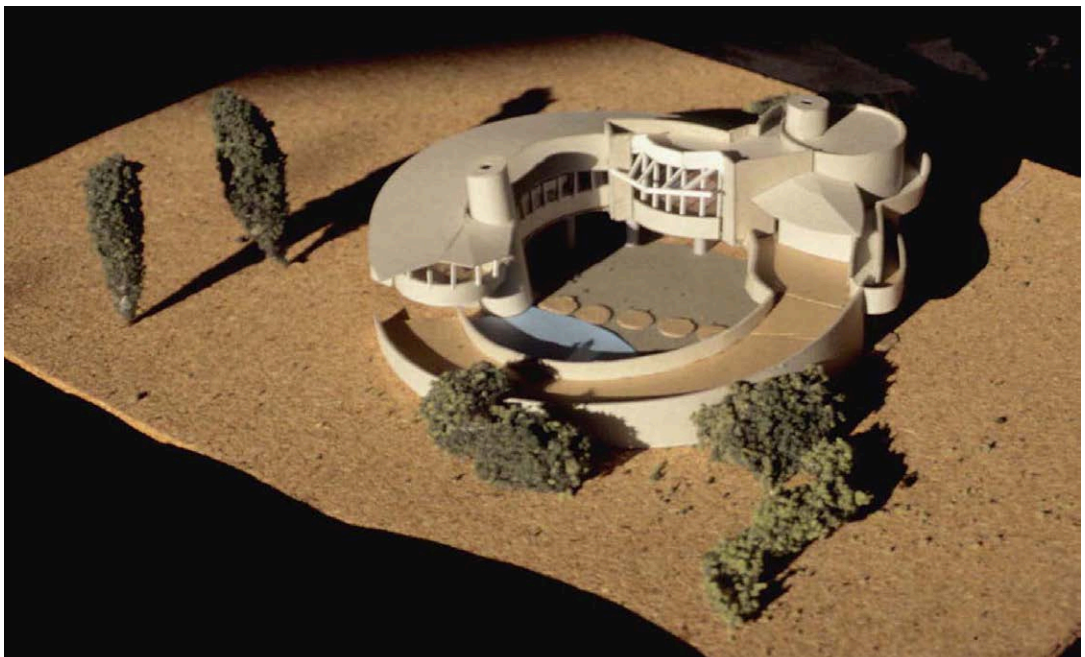
WRIGHT, F. LL. (1956): *The Story of the Tower. The tree that escaped the crowded forest*. Nueva York: Horizon Press.

WRIGHT, F. LL. (2008): *Modern Architecture: Being the Kahn lectures for 1930*, Edición facsimilar con prólogo de Neil Levine. Princeton, NJ: Princeton University Press. [Versión en castellano: Barcelona: Paidós, 2010].

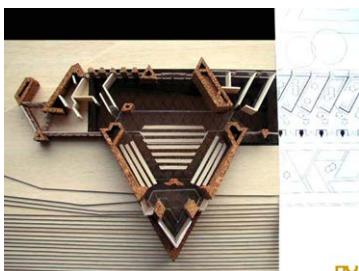
WRIGHT, F. LL. (2009): *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*. Nueva York: Guggenheim Museum.

ZEVI, B. (1985): *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili.

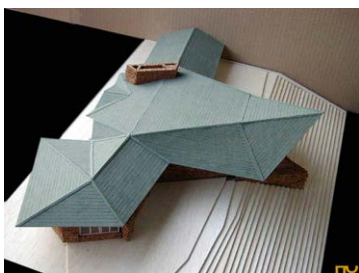
Casa Gladys y David Wright, Phoenix, Arizona, vista sureste



7.1. La Iglesia Unitaria. Shorewood Hills, 1947-1952



Iglesia Unitaria, planta



Iglesia Unitaria, vista noreste



Iglesia Unitaria, detalle fachada iglesia

Este edificio se sitúa en la parte alta de un solar en Shorewood Hills (Wisconsin), desde donde se puede seguir con la vista la suave pendiente hasta alcanzar el lago Mendota, situado hacia el norte. Como en otros edificios de la época, en el diseño y en la distribución de la planta Wright parte de una trama formada por triángulos. Sin embargo, en este caso, la geometría derivada del uso consistente de ángulos a 60 y 120 grados va más allá de ser una simple malla ordenadora de la planta, los alzados y la propia cubierta, para expresar contenidos simbólicos. “Si el cuadrado significa integridad, si y la esfera significa universalidad, el triángulo significa aspiración. Esta es una construcción en actitud de rezo”, dirá Wright al referirse al propósito de su diseño. Utilizando la figura del triángulo, consigue elevar la cubierta expresando reverencia sin necesidad de recurrir a un campanario, y creando así el motivo más importante en la imagen de la iglesia: un gran ventanal de planta triangular, rasgado rítmicamente por lamas de madera inclinadas, que deja pasar al interior la luz uniforme del Norte.

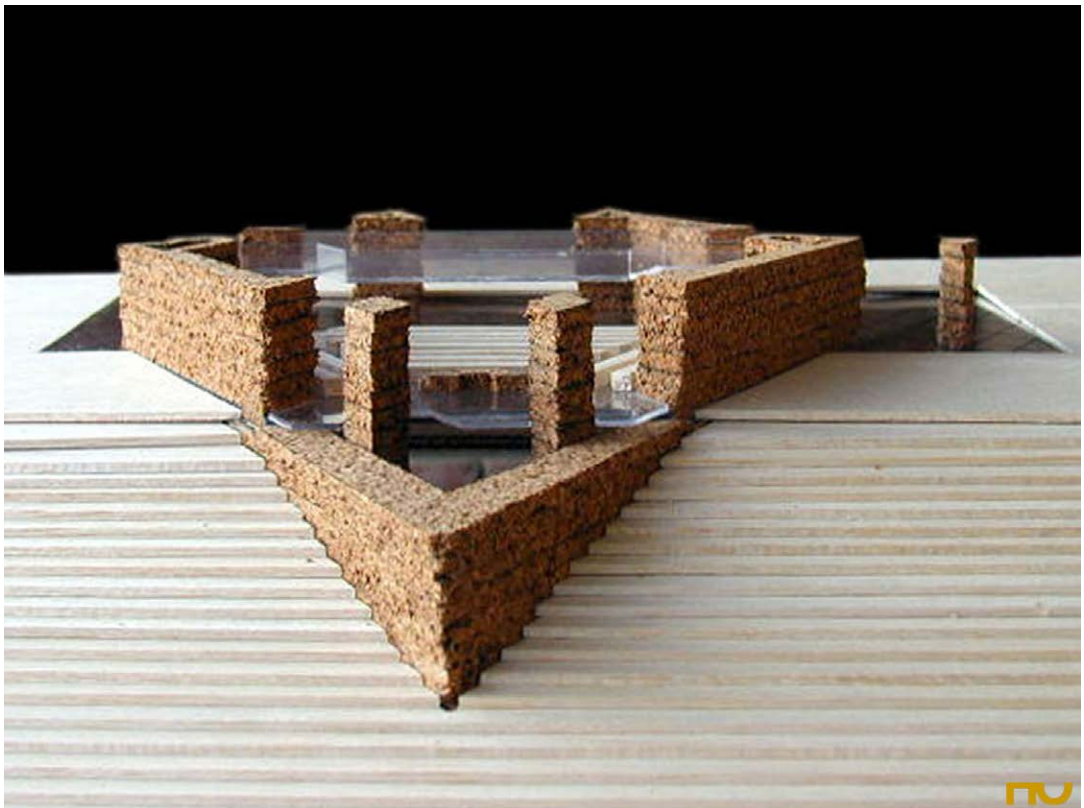
Siguiendo la idea de la congregación, este edificio aloja un centro social, un conjunto de lugares de reunión, de enseñanza y de culto, organizados a partir de una espina de circulación en dirección este-oeste. El acceso desde el parque se produce por unas escaleras situadas en el ala este, protegidas por la cubierta en voladizo. Desde el acceso, vamos hacia la sala principal siguiendo un recorrido de dimensiones reducidas, desde el cual se puede avistar el lago o acceder a la recepción, la cocina, las oficinas o los aseos, que miran hacia el sur. El espacio diáfano de la gran nave de la iglesia está dividido en dos ámbitos. Un primer ámbito, más bajo, orientado hacia el sur, que alberga la chimenea y algunos asientos a modo de *hall* de reunión de los fieles a la salida del culto. Este espacio está separado del principal mediante una cortina de color rojo, púrpura y verde que, al abrirse, permite ampliar la capacidad de la estancia a 400 personas. Como suele ser habitual en otras iglesias unitarias, este espacio tiene un carácter polifuncional ya que las sillas, diseñadas expresamente por Wright, se pueden quitar y almacenarse bajo el púlpito. Este se eleva sobre un zócalo de piedra en el extremo norte, y sobre él se sitúa el coro, cubierto con un plano que focaliza el sonido hacia los fieles congregados. Más allá del espacio principal, en dirección oeste se sitúa la escuela dominical, un grupo de aulas adosadas cuyas

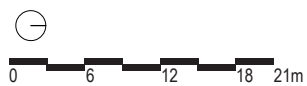
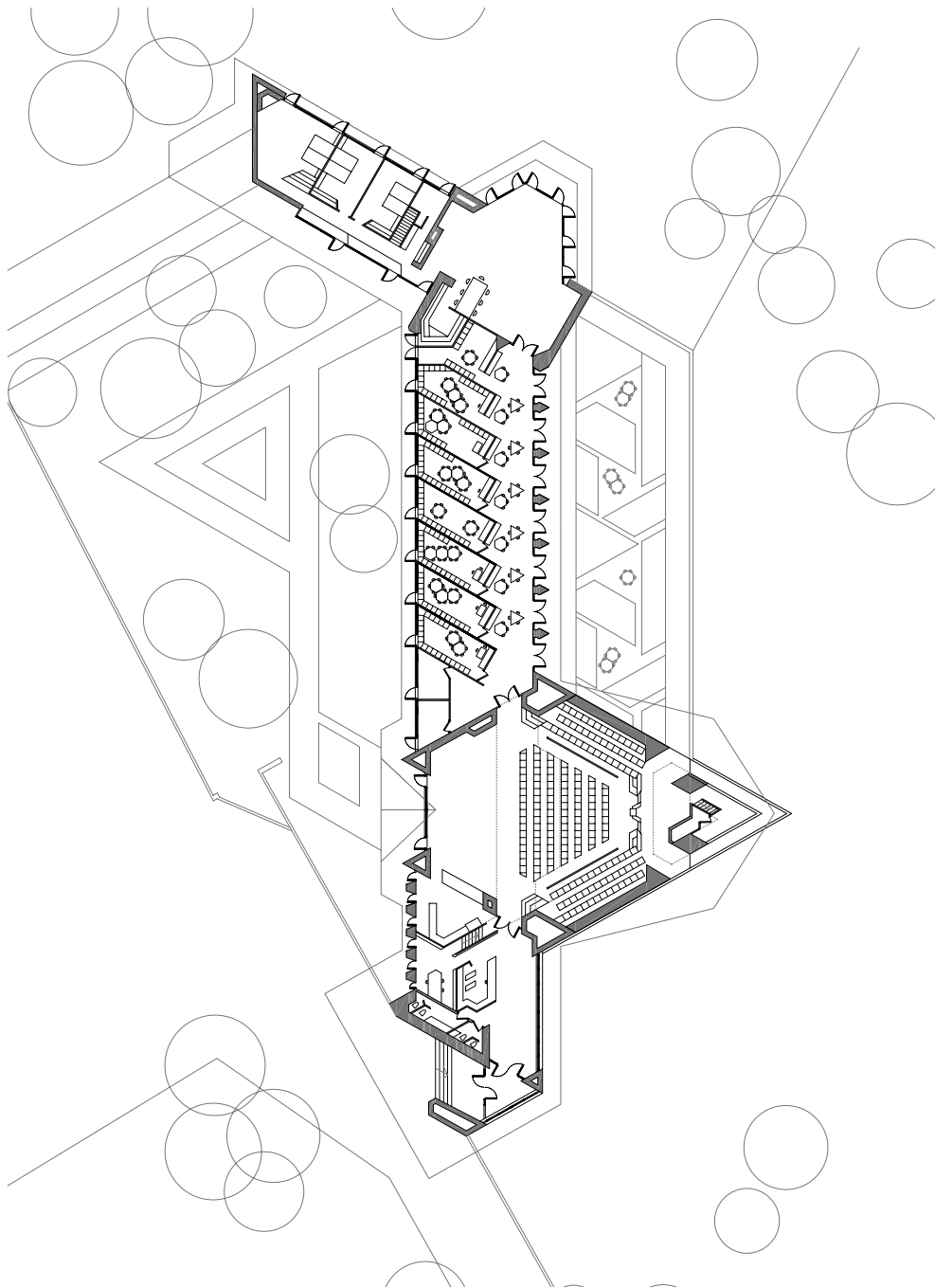


paredes siguen la dirección de la trama triangular y están comunicadas por un corredor desde el cual se puede salir hacia el exterior y disfrutar de las vistas. A este ala, se le agrega un apéndice en dirección suroeste, para alojar la vivienda del predicador, siguiendo las pautas descritas.

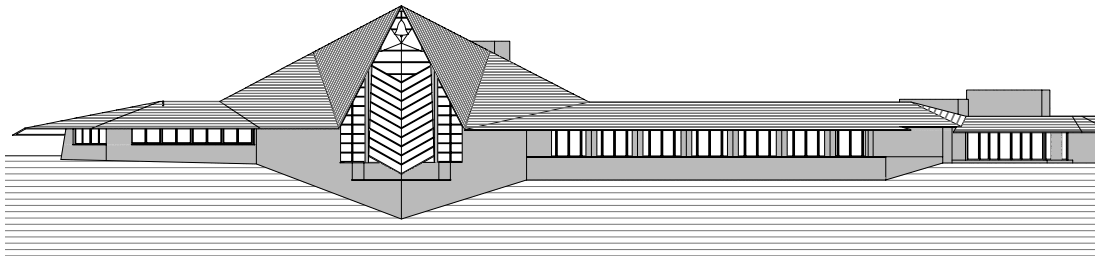
La estructura portante se resuelve con muros de carga contruidos con piedra caliza en mampuestos similares a los de *Taliesin East*, mientras que la cubierta es un entramado de madera revestido exteriormente con chapas de cobre y enyesado por el interior. Su construcción se inició en 1947 pero, debido a problemas financieros con los proveedores, no se finalizó completamente hasta 1952, año en que el propio Wright reclutó a sus propios discípulos para venir cada mañana desde *Taliesin* para pintar, enyesar, completar el mobiliario y dar los últimos acabados al interior. La iglesia se inauguró finalmente con una conferencia de Wright y un concierto de los miembros de la Fundación Taliesin. (FAP)

Iglesia Unitaria, detalle

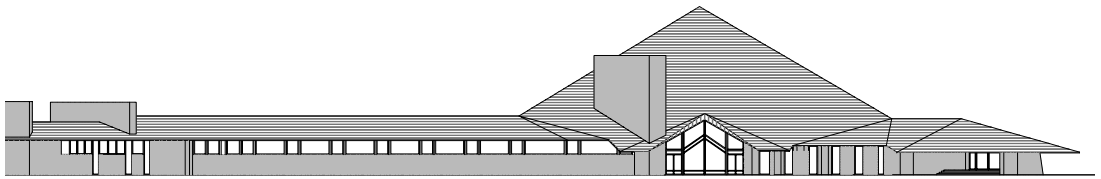




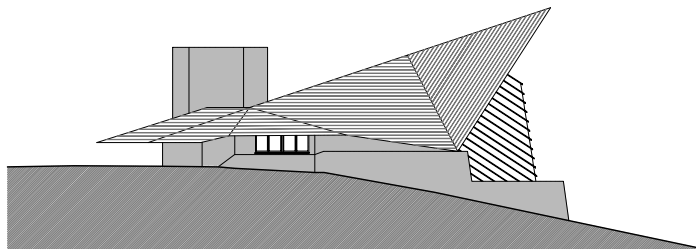
Planta baja



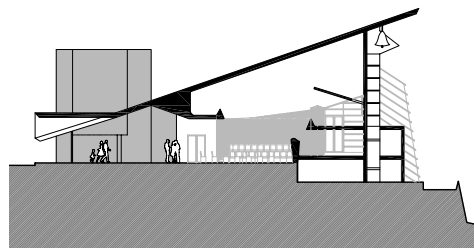
Alzado norte



Alzado sur



Alzado lateral



Sección transversal



7.2. La Casa Gladys y David Wright. Phoenix, 1950



Casa Gladys y David Wright, planta baja



Casa Gladys y David Wright, planta



Casa Gladys y David Wright, vista desde sur

Wright construye esta casa para su hijo David, el cuarto de su primer matrimonio y para su esposa Gladys. En este proyecto, situado en Phoenix (Arizona), Wright adapta un diseño anterior no construido para la *Keith House* en Arlington (Nueva Jersey, 1947). Subtitulado en los planos originales con el comentario de "Cómo hay que vivir en el suroeste", este proyecto se relaciona con las experimentaciones con plantas derivadas de la corona circular y las preocupaciones ambientales que caracterizan la obra de Wright posterior a la *Casa Herbert Jacobs II* (1942).

La casa se emplaza en un terreno rodeado de naranjos; sus rasgos geométricos principales se establecen a partir de una corona circular de casi 26 m de diámetro exterior y un ancho de 7 m, que define la sección de la casa, dejando un jardín interior de un diámetro aproximado de 12 m. También presenta otros elementos circulares menores, como la cocina, los *bow windows* del salón y del dormitorio principal, o el hogar. En este juego, llama la atención el arco de círculo que atraviesa el jardín, formado por una serie de grandes losas circulares, con un radio de casi 36 m. Pese a su escasa entidad espacial, parece enlazar con otras referencias formales wrightianas, como las ordenaciones urbanísticas circulares (*Galesburg Country Homes*, *Parkwyn Village Housing*, de 1947), o incluso dimensionales (la superficie de un círculo con ese radio sería equivalente a 2 acres, aproximadamente, una de las medidas de superficie que Wright otorga a los terrenos de dichas urbanizaciones).

La consideración de los recorridos solares y el aprovechamiento o la protección de las brisas dominantes son rasgos fundamentales del proyecto. La casa se eleva sobre medio anillo circular, apoyada sobre pilastras y vinculada al terreno con una rampa espiral que encierra el jardín central. Superado el acceso y ganada la horizontal, el movimiento circular continúa en la secuencia de la sala de estar y la zona de dormitorios, y acaba en la terraza. Al levantarse, la casa genera un jardín sombreado y ventilado, que permite refrescar el ambiente y generar una ligera y agradable brisa. La propia rampa, de 7,60 m de ancho, incorpora un jardín que la acompaña hasta el acceso.

Los efectos producidos por las posibilidades que ofrece la curvatura de las paredes y los cambios continuos de punto

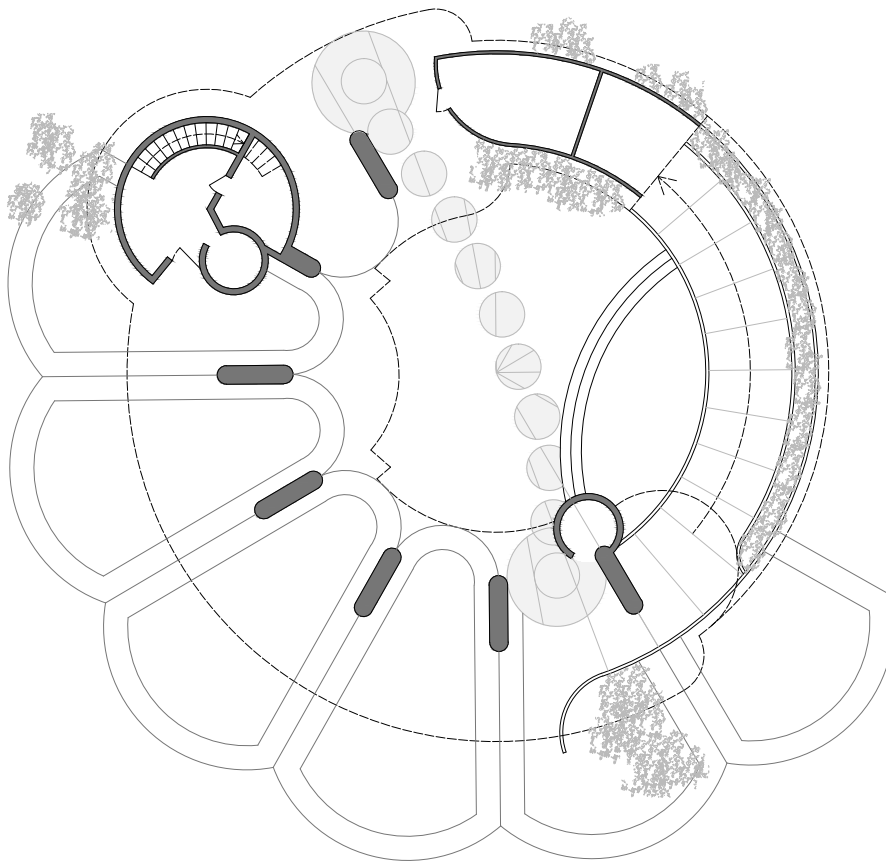


de vista provocan una interesante experiencia espacial. La sala de estar-comedor ocupa una gran parte del anillo circular y está orientada sobre el eje norte-sur; una alfombra con motivos multicolores derivados del círculo cubre casi todo el suelo. La cocina –rotulada *workspace*– tiene forma troncocónica y se encasta en la corona circular principal; una escalera interior, que arranca en el *hall* de acceso, se despliega por el intradós de ese tronco de cono hasta la terraza-torre, situada encima. Las habitaciones, de medidas más reducidas, se desarrollan a lo largo del arco de circunferencia, orientadas hacia el oeste, y se comunican a través de un corredor que ofrece vistas hacia el jardín central y a la piscina, en forma de almendra junto a la rampa.

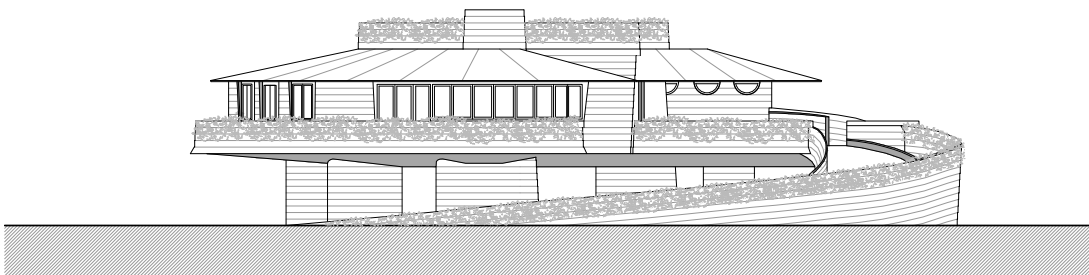
La primera intención de Wright era construir esta casa con madera, siguiendo el modelo de la *Casa Keith*, pero la rediseñó, pese a sus evidentes dificultades, en bloques de hormigón a instancias de su hijo –cuya actividad empresarial estaba vinculada a la producción y al diseño de hormigón desde la época de las *textile houses*. Así pues, los bloques de hormigón, lisos o decorados, marcan la textura predominante de esta obra, completada con los muebles diseñados al efecto (butaca y silla) y con el interesante efecto de las tablas escalonadas del techo, todos ellos de caoba. (FAP)



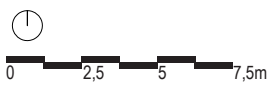
Casa Gladys y David Wright, vista desde sur

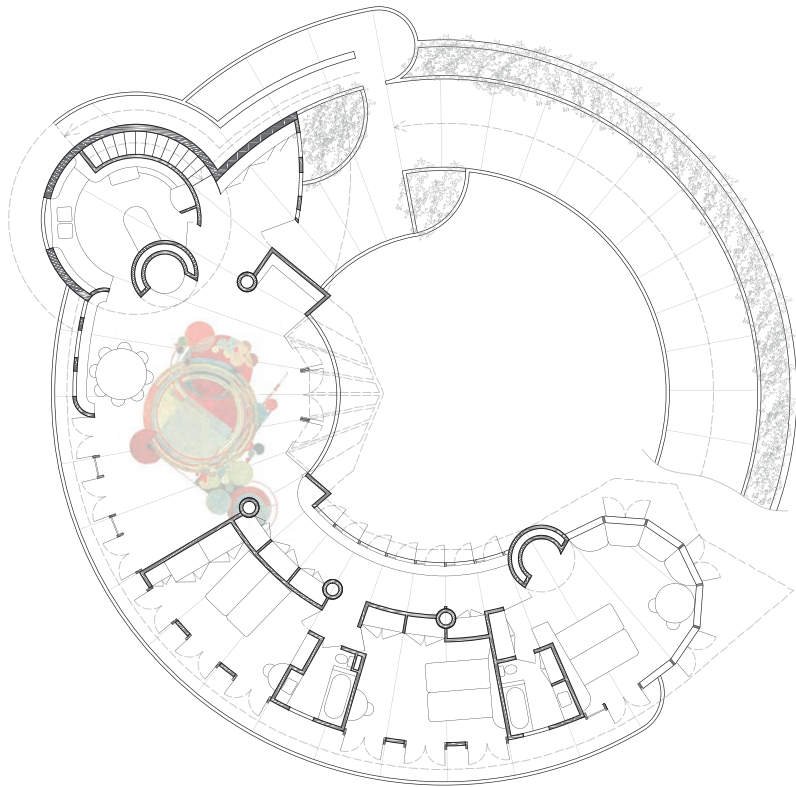


Planta baja

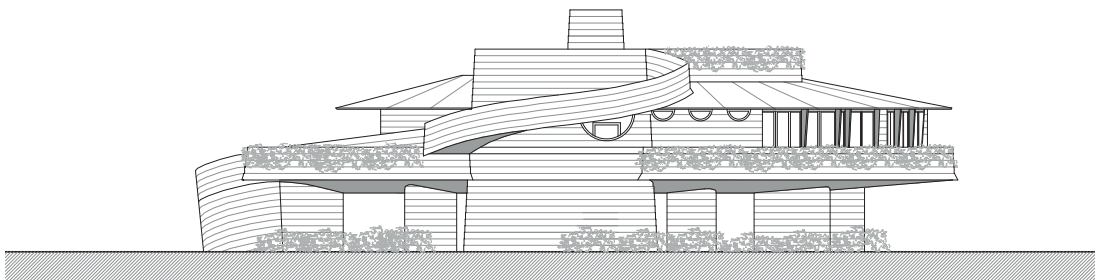


Alzado este

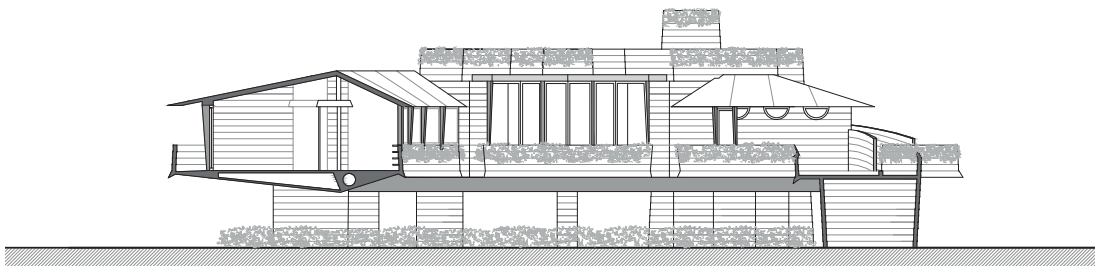




Planta primera



Alzado oeste



Sección norte sur

7.3. Price Tower. Bartlesville, Oklahoma, 1956



Torre Price, detalle



Torre Price, estructura



Torre Price, fachada este

La *Price Tower* se eleva como un gran árbol en el pequeño pueblo de Bartlesville, situado al este del condado de Oklahoma. Sus propietarios, Harold C. Price padre y Harold Price Jr., ya habían encargado a Wright la *Harold Price Jr. Residence* en Hillside, Bartlesville, Oklahoma, 1953, y la *Harold Price Sr. Residence*, en Paradise Valley, Arizona, 1954. El edificio está construido en hormigón armado, que da forma a los soportes verticales y a los voladizos. Las instalaciones (ascensores, instalaciones eléctricas y de ventilación) discurren en el interior del tronco central y la fachada se resuelve en vidrio con acabados dorados, paneles de cobre estampados en la fachada y lamas de cobre. Las plantas se configuran a partir de una trama reguladora, basada en un módulo de base romboidal, conformado por dos triángulos equiláteros de 1 m de lado. Su agregación se formaliza mediante ángulos de 30 y 60 grados respecto a los soportes verticales, partiendo del centro geométrico del edificio.

Las diecinueve plantas del edificio se diferencian claramente en dos cuerpos muy singulares: el vertical de la torre, destinado a albergar el programa de empresa y vivienda en diecisiete pisos y un basamento de dos plantas que completa el programa principal con otro destinado a los intereses locales. En los primeros catorce pisos, la planta se estructura en cuatro cuadrantes, destinándose tres para oficinas en niveles simples y el cuadrante restante para una vivienda en dúplex, lo cual totaliza 42 oficinas y 8 apartamentos. Las cuatro últimas plantas contienen el apartamento de Mr. Price (plantas 16, 17 y 18) y su oficina (planta 19).

Una zona semicubierta protege los accesos, y establece una relación clara entre la planta baja de la torre y el volumen apaisado del edificio contiguo. El acceso norte da paso a un gran vestíbulo desde el cual se puede llegar tanto al núcleo de ascensores como a la escalera exterior. El acceso sur permite la entrada a un vestíbulo menor, privado, desde el cual se llega al ascensor propio de las viviendas. El acceso a cada uno de los cuadrantes generados en planta puede producirse por la escalera exterior o por los ascensores. Cada cuadrante dispone de un ascensor propio y puede observarse que, en el sector del apartamento, el ascensor no pertenece al conjunto del rellano por planta, sino que está en el interior del propio núcleo habitable.

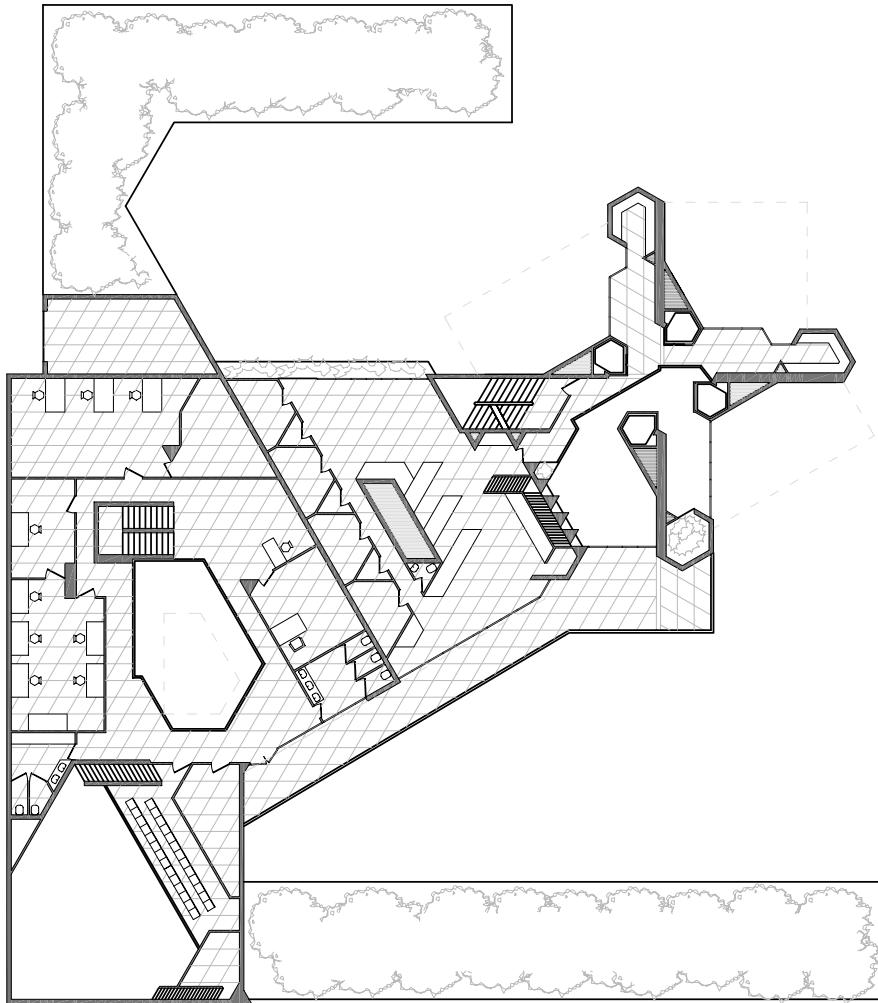


La fachada está muy marcada por la utilización de unas lamas de cobre, dispuestas horizontalmente en los pisos de oficinas y verticalmente en las viviendas, que actúan como gran tema ornamental del edificio. Wright introduce unas piezas pétreas grafiadas en la composición formal de la fachada del edificio, que le confieren un cierto aspecto textil, ya ensayado por el arquitecto en otras obras.

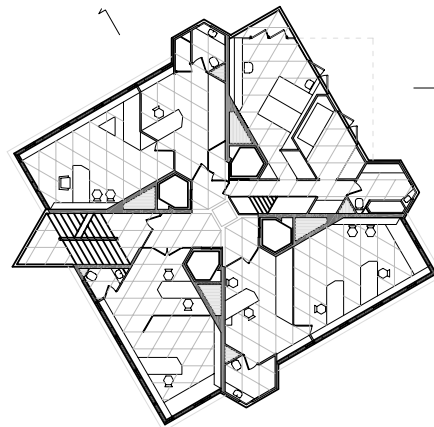
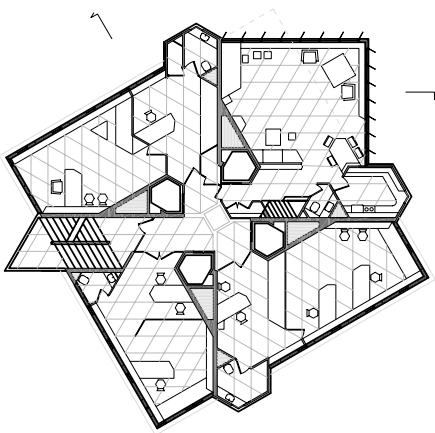
La *Price Tower* culmina una serie de rascacielos, iniciada con el *Saint Mark's-in-the-Bouwerie* de 1929 en Nueva York, en que encontramos los proyectos de *Crystal Heights* de 1940 en Washington DC, la torre del *Laboratorio de la Johnson & Son Wax* de 1944 en Racine (Wisconsin), el *Rogers Lacy Hotel* de 1946 en Dallas o el *Golden Beacon* de 1956 en Chicago. (FAP)

Torre Price, fachada sur



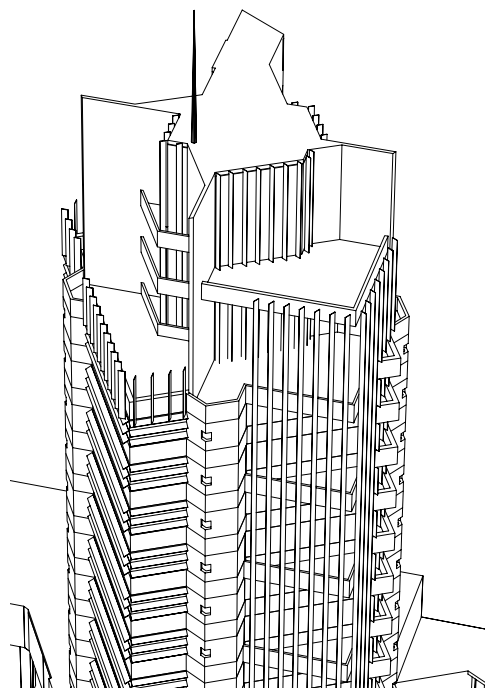
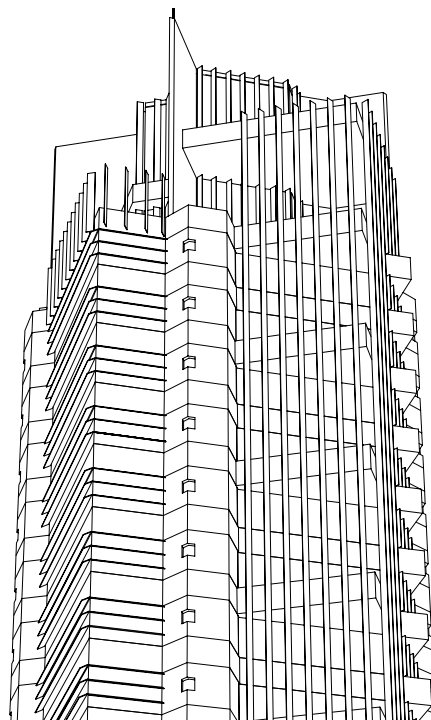
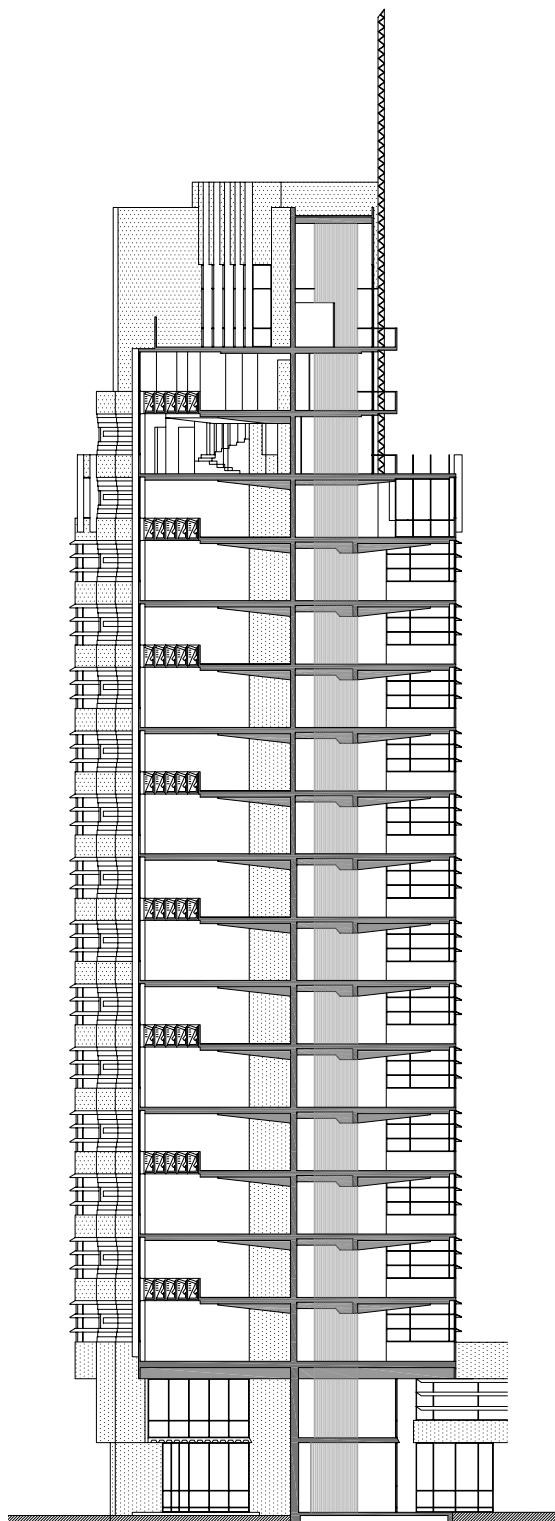


Planta baja



Plantas tipo inferior y superior





Sección y vistas



Mies van der Rohe desde América

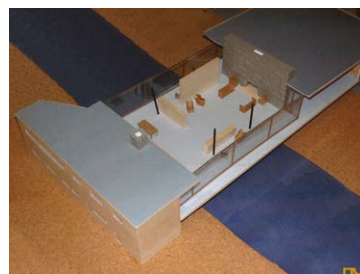
Es conocido el retraso de Mies van der Rohe (1886-1969) en abandonar la Alemania nazi y cruzar el Atlántico rumbo a América, en donde no sólo salvará su vida –ya suficientemente larga en 1938– sino que también construirá su gloria. Tres episodios, tres proyectos realizados entre 1938 y 1945, permiten describir la manera en que Mies da sus primeros pasos en el nuevo territorio.

El primero de ellos corresponde a la *Casa Resor* (1938), un prisma acristalado que vuela sobre un río en un solitario paisaje de Wyoming. Este proyecto se vincula a la secuencia de los realizados por Mies desde 1928: su implantación recuerda la *Casa en una Colina* (1934); su estructura de pilares cruciformes, la *Casa Tugendhat* (Brno, 1928-1930), y las perspectivas “desde el interior”, la técnica gráfica aplicada en la serie de las “casas patio” (1930-1938). Es el diferente significado que adquieren esos elementos en esta etapa de su obra –en la relación más rígida entre estructura y cerramiento, en el paso del pabellón a la caja, en la representación más frontal del paisaje, en la inmovilidad general, etc.– lo que anticipa la evolución americana de Mies.

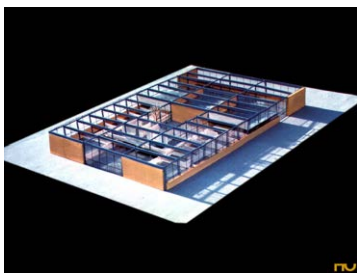
El segundo es el proyecto del campus del *Armour/IIT Institute* (Chicago, 1939), que nace como una gran plataforma controlada por una precisa ley modular (una retícula de $7,3 \times 7,3$ m) que regula la distribución de los distintos bloques de edificación, el cual remite a la íntima relación



Casa Hubbe, Magdeburgo, 1935, planta



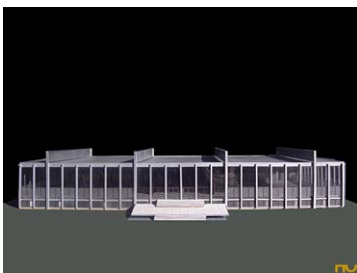
Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, 1937-1938, vista seccionada desde suroeste



Biblioteca y administración del IIT (proyecto),
Chicago, 1944, vista aérea.



Restaurant Cantor Drive-in (Proyecto), Indianapolis,
1946-1948



Crown Hall, Chicago, 1950, fachada sur

que Mies tenía con Hilbersheimer, pero también recuerda el distanciamiento del dinamismo espacial presente en el concurso del *Reichbank* de 1933. Desde su primer esquema, los edificios se distribuyen en torno a un eje central, pero los prismas de ladrillo clinker, perfilería de acero y vidrio se disponen asimétricamente, manteniendo entre sí tensiones de sabor neoplástico.

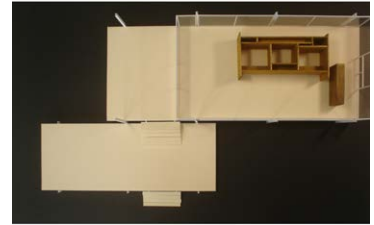
El tercero es el edificio de la *Biblioteca y Administración del IIT* (1944), una “caja” de grandes dimensiones (66 × 180 m) colocada en el centro del campus, cuyas peculiaridades reflejan sus relaciones con este: un programa doble, dos accesos, una fachada simétrica y otra marcadamente asimétrica. Las plantas y las secciones revelan otros elementos que contrastan con la imagen homogénea de la caja, que muestra una única perspectiva exterior: la centralidad “excéntrica” del gran patio –de características muy diferentes a los de sus “casas patio”, la continuidad del techo frente al ritmo de las tres crujeas que construyen el espacio interior o la tensión entre dos figuras dimensionalmente equivalentes: el macizo del depósito de libros y el vacío del patio. Recordando las esquinas del *Altes Museum* de Schinkel, el detalle de la esquina de la *Biblioteca* actúa como signo de “valor” en oposición al mundo de los “hechos”: repetido en los cuatro ángulos del edificio pese a la heterogeneidad de las situaciones que enfrenta, actúa con violencia sobre la esquina, uniendo constructivamente pero separando perceptivamente los muros que confluyen en ella. La diferencia entre esta esquina y la del vecino *Alumni Hall* ilustra que, a partir de este momento, será necesario estudiar los edificios de Mies desde los detalles de sus esquinas para entender su auténtica naturaleza. Y, a medida que en la obra americana de Mies se va produciendo una fusión entre el marco estructural y el acristalamiento perimetral, en que cada elemento pierde algo de su identidad, también habrá que prestar atención a los intervalos que pautan sus fachadas, verdadero nuevo material miesiano.

Los dos cuerpos de 26 plantas del *860-880 Lake Shore Drive* (1948-1951) se disponen sobre un terreno trapezoidal orientándose a distintas direcciones. La zona de servicios rodea la de los ascensores y se deja libre el resto de la planta. La estructura, organizada como una trama de módulos cuadrados, define tres tramos en el testero y cinco en la fachada principal. En la fachada, cada tramo queda envuelto por cuatro módulos de cristal y perfiles



“I” de metal negro azulado que rasgan el edificio, incrementan su verticalidad y le otorgan una cierta ilusión de profundidad y movimiento, remarcando en el encuentro de la esquina su condición de planos independientes. En el edificio *Commonwealth Promenade* (1953-1956), si bien el muro cortina de aluminio corrige los “defectos” de *Lake Shore Drive*, deja espacio para las instalaciones, evita las transmisiones térmicas y permite el uso de la estructura de hormigón, Mies revela simbólicamente la estructura. El *Seagram* (1954-1958) es la conclusión glamorosa –el fuste está compuesto de perfiles de bronce y vidrio de color tabaco– de este proceso de raíz técnica, al cual se agrega el aporte urbanístico del vacío de la plaza-plataforma.

Después de 1945, no es imposible reducir la obra de Mies a una parábola de la civilización técnica, amenazada por un renacimiento continuo de la estupidez y la crueldad, del cual la reciente guerra no ha sido más que un ejemplo. No es imposible –según Romano Guardini–, pero no sería justo. Las obras de Mies en su última fase son ya otra cosa, y no hay interpretación que pueda agotar su significados: su forma –aunque escueta, aunque *beinahe nichts*– es siempre más que su fondo-función. Nadie ignora que la idea sintetizada en el *Convention Hall* (1953) –en el fondo, una reedición de la *Sala de Conciertos* de 1942– podría actuar como conclusión de la parábola mesiánica. Pero, ¿quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo interior del *hall* –tecnologismo sin alma– es inferior a la idea de “espacio universal” que dejaban entrever las primeras obras de posguerra? Las relaciones entre axialidad, estructura y tensiones internas en la *Casa Farnsworth*, la *Casa 50 × 50*, el *Crown Hall* (1950-1956) o el *Teatro Nacional de Mannheim* (1952-1953); los juegos entre lo oculto y lo emergente de la *Nueva Galería Nacional* de Berlín (1961-1968), o los conflictos entre la transparencia y la corporeidad de sus rascacielos, nos describen con toda prolijidad ese espacio único, y a la vez, variable.



Casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951, planta



Edificio Bacardi, México, 1957-1961



Museo Georg Schäffer (Proyecto), Schweinfurt, 1960-1961, alzado



Bibliografía específica:

BLASER, W. (1991): *Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.

CARTER, P. (1999): *Mies van der Rohe at Work*, Londres: Phaidon. [1ª edición: The Pall Mall Press, 1974].

COHEN, J.-L. (1998): *Mies van der Rohe*. Traducción de Juan Calatrava Escobar. Madrid: Akal. [1ª ed.: Londres [etc.]: E. & F. N. Spon, 1996].

DREXLER, A. (1960): *Ludwig Mies van der Rohe*. Nueva York.

DREXLER, A. (ed.) (1986): *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York-Londres: Garland.

FUTAGAWA, Y. (1974): *Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945-1950*. Textos de Ludwig Glaeser. Tokio: A.D.A. Edita.

GLAESER, L. (1977): *Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: MOMA.

GLAESER, L. (1969): *Mies van der Rohe: Drawings in the Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: MOMA.

JOHNSON, P. (1947): *Mies van der Rohe*. Nueva York: The Museum of Modern Art. [Edición en castellano: Buenos Aires: Victor Leru, 1960].

JORDY, W. H. (1972): *American Building and Their Architects: The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century*. Nueva York: Doubleday.

NEUMEYER, F. (1986): *Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort*. Berlín: Wolf Jobst Siedler GmbH. [1ª Edición en castellano: El Croquis editorial, 1995].

MIES VAN DER ROHE, L. (1981): *Escritos, diálogos y discursos*. Introducción de James Marton Fitch. Murcia: Colección de Arquitectura I.

MIES VAN DER ROHE, L. (1986): *Mies van der Rohe: European Works*. Londres: Academy Editions / Nueva York: St. Martin's Press.



SCHULZE, F. (1986): *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume. [1ª edición: *Mies van der Rohe. A Critical Biography*. Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1985].

SPAETH, D. (1985): *Mies van der Rohe*. Nueva York. [Edición en castellano: G. Gili, 1985].

TEGETHOFF, W. (1981): *Mies van der Rohe: die Villen und Landhausprojekte*. Essen: Richard Bacht. [1ª edición en inglés: *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1985].

ZUKOWSKY, J. (ed.) (1986): *Mies Reconsidered. His Career, Legacy and Disciples*. Nueva York: Art Institute of Chicago / Rizzoli International.

Teatro de Mannheim, sección



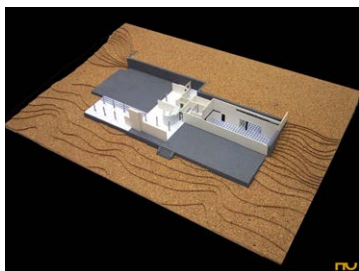
8.1. La Casa Gericke. Berlín, 1930



Casa Gericke, vista desde sureste



Casa Gericke, vista desde este



Casa Gericke, vista interior planta baja

En verano de 1932, Herbert Gericke director de la Academia Alemana de Roma, convoca un pequeño concurso de ideas para la construcción de una casa de campo junto al Wannsee, hacia el suroeste de Berlín, en que participan cuatro arquitectos prominentes. Puesto que está residiendo en Roma, Gericke encarga la gestión de todo el proceso –aunque no la decisión final– a Werner March (1894-1976), autor del futuro Campo de Deportes de Reich para las Olimpiadas de Berlín.

El nuevo edificio había de ocupar el lugar de una antigua villa, demolida para permitir la nueva operación, de la cual se habían conservado tres terrazas escalonadas hacia el lago. Dentro de este aterrazado, eran de particular importancia los muros de contención existentes, en especial el que se tendía entre la calle y el primer desnivel. Las instrucciones del concurso incorporaban un programa detallado para una familia con tres niños y personal de servicio. Los espacios previstos habían de ser el de la zona de servicio, un gran salón con estudio anexo, un estudio, tres dormitorios para la familia con conexiones a posibles terrazas, tres dormitorios para el personal de servicio eventual y un invernadero.

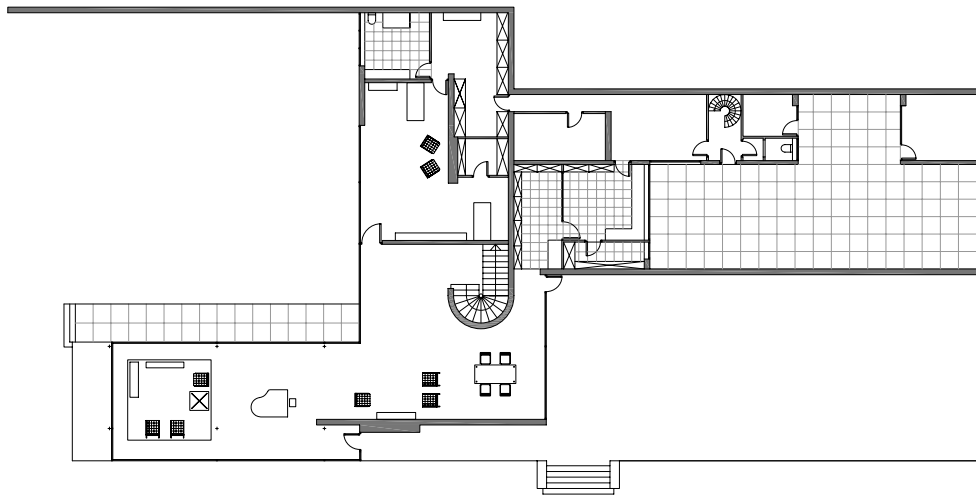
El proyecto de Mies consiste en una serie de pabellones alargados, rodeados de verde y que respetan los viejos árboles enraizados en el terreno. Los pabellones están conectados entre sí por sus esquinas y vinculados mediante una cubierta común que recuerda el proyecto para el *Club de Golf en Krefeld*, con la diferencia de que, en este caso, la organización centrífuga se desarrolla en dos niveles, sirviéndose de las terrazas preexistentes. Justamente por esta razón, y por el esquema distributivo adoptado, esta casa también recuerda otro proyecto muy reciente, la *Casa Tugendhat* (1928-1930), aunque ambos son formalmente diferentes. Mies recupera, también, algunos dispositivos presentes en la *Tugendhat*, como las columnas cruciformes, la escalera de caracol vidriada de acceso, el invernadero o las ventanas embutibles en el pavimento. Sin embargo, a diferencia de la mayor rigidez de la *Tugendhat*, en la *Gericke* profundiza en la idea de fluidez espacial y vinculación entre la sala y el patio, un tema que estará muy presente en sus ejercicios coetáneos sobre las “casas patio”.



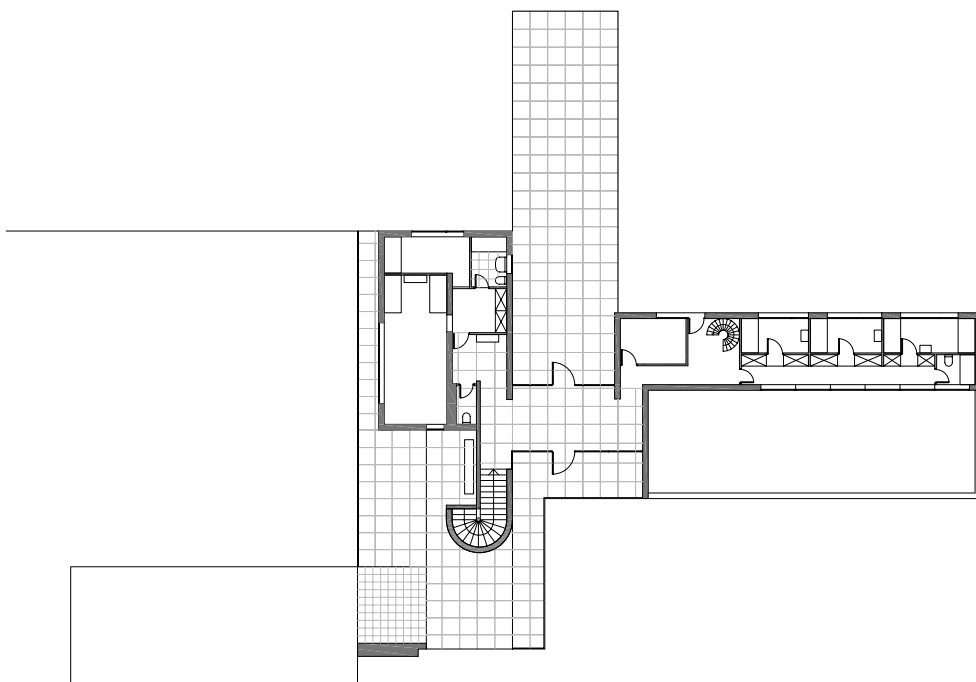
Se accede a la casa desde la calle situada en la parte superior a través de un patio delantero semicubierto. El pasillo de entrada es estrecho y, a su izquierda, aparece el pequeño estudio solicitado en las bases. En el piso superior –al nivel de la terraza de la calle–, se ubican el cuarto de los niños y el de la institutriz, que se abren sobre una terraza grande del jardín orientada al sur. A la sala de estar se llega por una escalera de caracol que nos deja en un espacio intermedio entre el comedor, situado hacia este, y el salón, situado hacia oeste, y cuyo eje acaba en la chimenea. Buscando las mejores vistas hacia el suroeste, Mies rodea la sala de estar principal con grandes cristales y coloca un pequeño jardín de invierno en el extremo oeste. Desviándose del programa prescrito, Mies hace fluir la sala de estar hacia el jardín ubicado al norte, al cual se abre también el dormitorio de los padres, al tiempo que se conecta con el jardín principal hacia el sur. A la zona de servicio, se puede llegar por una escalera secundaria o desde el comedor, atravesando la despensa, separada de la cocina por una mampara de vidrio. Un patio de servicio, con sus altas paredes, unifica la secuencia que forman la despensa, la cocina, el cuarto del personal, la entrada secundaria, el baño de personal, el sótano y el lavadero. (FAP)

Casa Gericke, vista desde norte





Planta baja



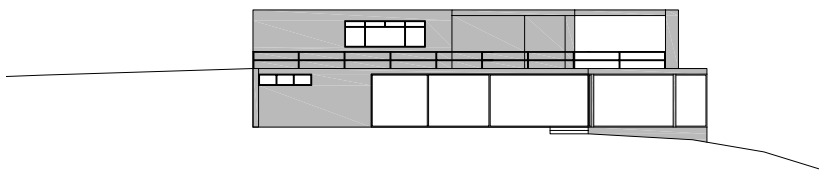
Planta primera



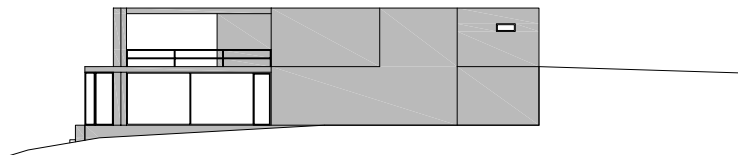
Alzado noreste



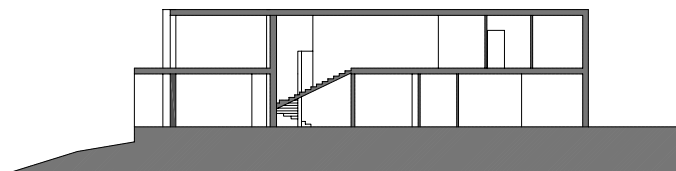
Alzado suroeste



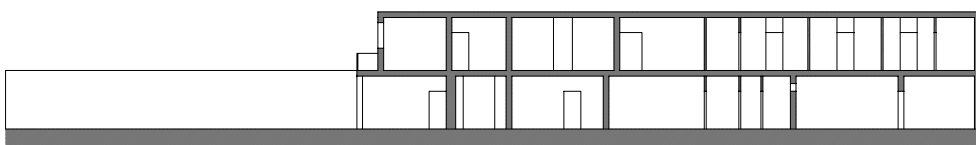
Alzado sureste



Alzado noroeste



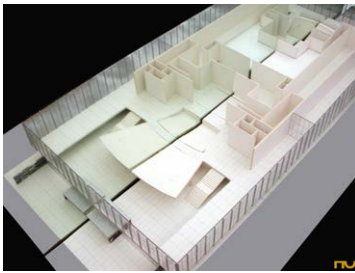
Sección transversal



Sección longitudinal

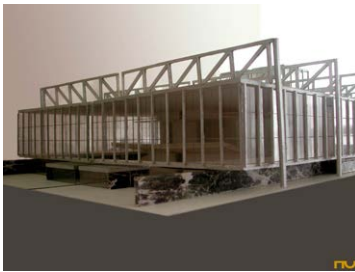


8.2. Teatro de Mannheim, 1952



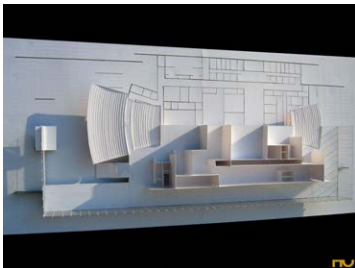
Teatro de Mannheim, planta primera, detalle

En 1952, el Ayuntamiento de Mannheim convocó un concurso para edificar un teatro nacional sobre los restos del antiguo, destruido por los bombardeos sufridos en la Segunda Guerra Mundial, al tiempo que buscaba proteger oportunamente los refugios subterráneos aún existentes, cuyo techo se hallaba a 80 cm sobre el nivel del terreno. El programa requería una planta de acceso con servicios generales, administración y depósitos, y una planta principal con dos auditorios de 500 y 1.300 personas. Además de Mies, participaron en el concurso Hans Scharoun, Rudolf Schwarz, Otto Ernst Schweizer y Gerhard Weber, que resultó ganador, tras la retirada de Schwarz y de Mies.



Teatro de Mannheim, detalle fachada y estructura

Mies planteó un espacio de grandes dimensiones, libre de columnas interiores, heredero de los tempranos proyectos para una Sala de Conciertos (1942) y para un Teatro (1947), considerando que era la mejor forma de cerrar un organismo tan complicado como el teatro. Tomando la referencia del *Crown Hall*, proyectado en 1950, y dramatizando su escala, proyectó una cubierta de 80 x 160 m, suspendida de siete cerchas metálicas vistas, colocadas cada 24 m. La altura del suelo al techo de la planta principal es de 12 m, mientras que la del podio era una tercera parte, 4 m. Las dos salas previstas se sitúan en los extremos del rectángulo de la planta, provistas de sus correspondientes zonas de servicio, almacenaje y vestuarios, situadas fundamentalmente en la planta baja.



Teatro de Mannheim, planta general

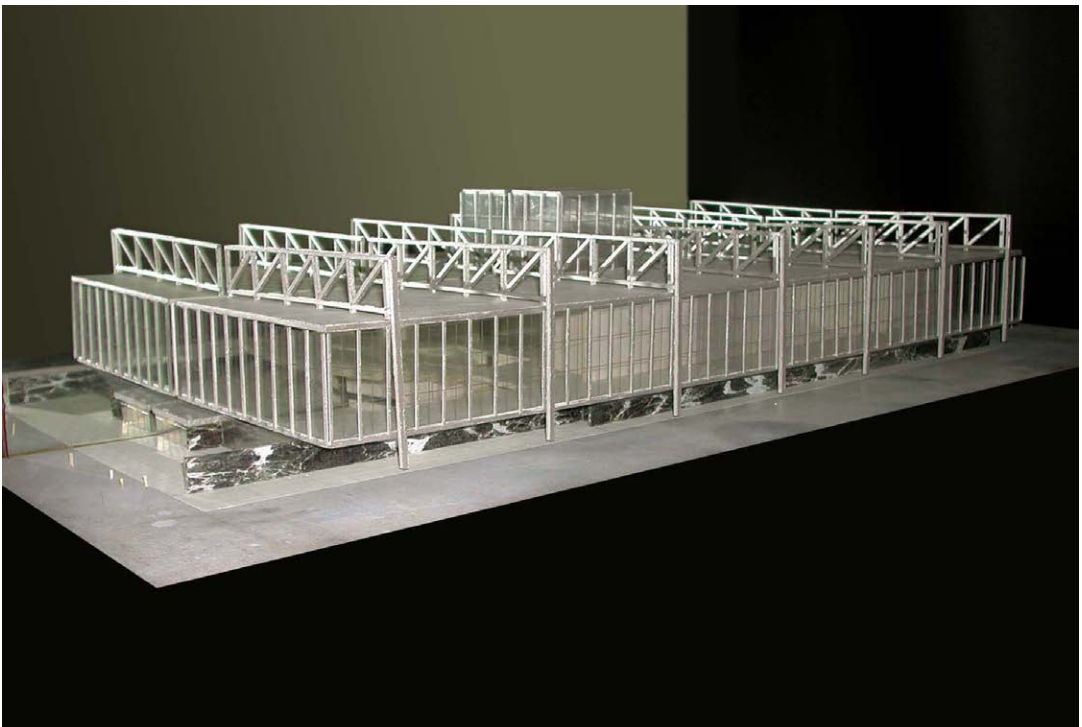
La entrada, el vestíbulo y el auditorio propiamente dicho configuraban un espacio continuo y ascendente, que daba al espectador la sensación de amplitud. A diferencia del resto de proyectos presentados al concurso, en el de Mies se entraba en la sala (1.300 plazas) atravesando el podio. Dos escaleras gemelas, situadas simétricamente, subían de la planta baja al auditorio, majestuosamente suspendido en voladizo dentro del espacio abierto del vestíbulo de 16,76 m de altura, "para combinar tanto el piso superior como el inferior, y formar una sala impresionante y festiva". Esta característica merece ser destacada: junto al *Edificio Bacardi* (Santiago de Cuba, 1957), el *Teatro Nacional de Mannheim* constituye una excepción en la obra miesiana, al incorporar un espacio a doble altura y forzar una percepción vertical del espacio en la zona donde se produce el contacto. Pero, a diferencia de las relaciones habituales, en la cuales, un espacio menor superior se asoma a otro

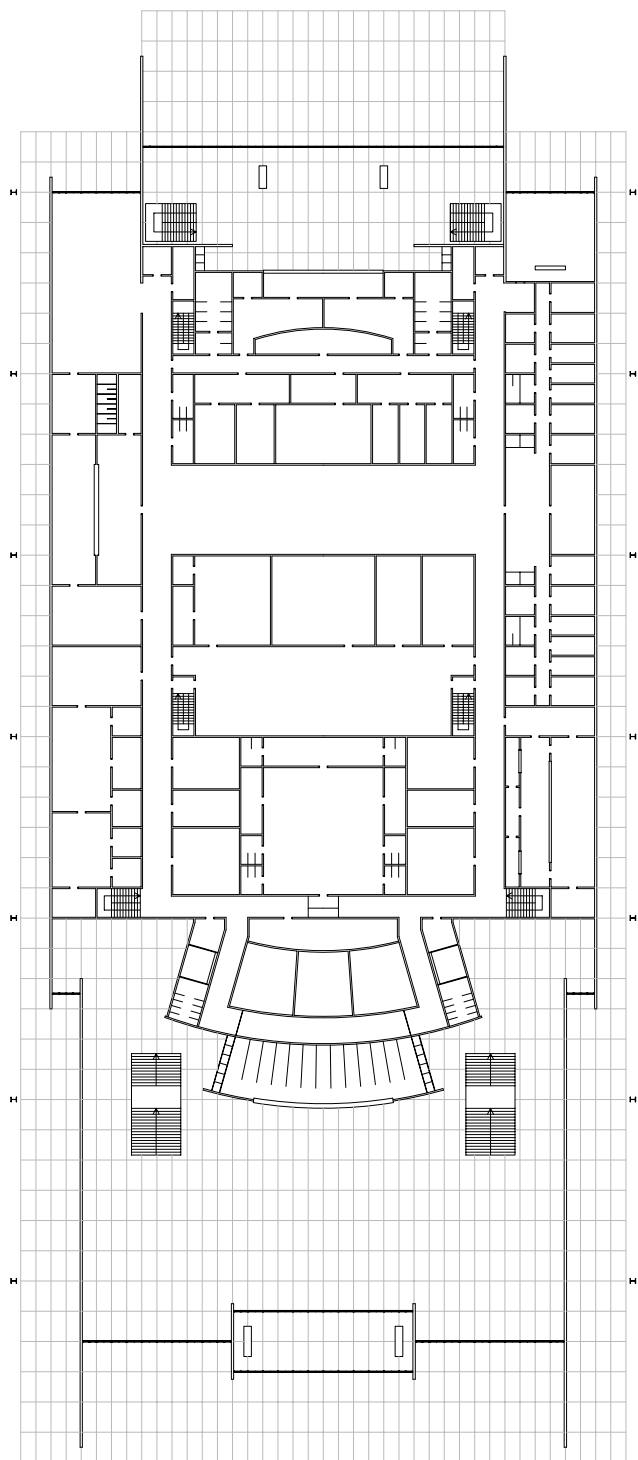


mayor ubicado más abajo, en estos dos casos es la planta primera, de mayor dimensión, la que se perfora para conectar con el vestíbulo ubicado en la planta baja. El contraste se fortalecía en el proyecto de Manheim mediante el tratamiento cerrado y denso del vestíbulo y el totalmente vidriado de la planta primera, donde nuevamente se experimenta la presión perceptiva horizontal y centrípeta característica del espacio miesiano.

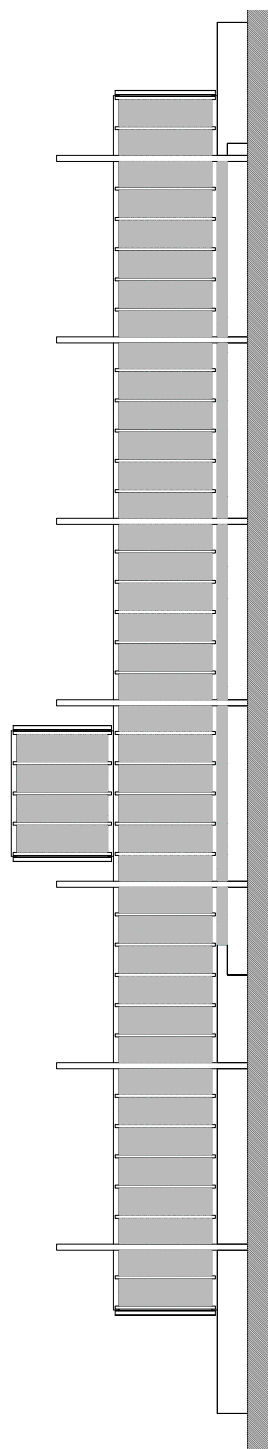
Si, para Mies, el *Teatro Nacional* era la demostración más convincente y monumental de lo que su espacio unitario podía encarnar, la composición de la fachada debía aludir, nuevamente, a la capacidad ordenadora de la Técnica. En Manheim, sobre el podio ligeramente retranqueado de mármol de Tinos, se elevaba la caja de vidrio grisáceo en la que una cuidadosa modulación de 2×4 vinculaba el gran ritmo de las armaduras de acero con el más pequeño de los esbeltos montantes de la carpintería, al tiempo que resguardaba la percepción de cualquier tensión interior. De este modo, Mies se distanciaba del tecnologismo objetivista o las inflexiones subjetivistas de la arquitectura de la posguerra, reafirmando el "silencio de los grandes espacios," en un retorno a un jamás abandonado Schinkel. (FAP)

Teatro de Manheim, vista

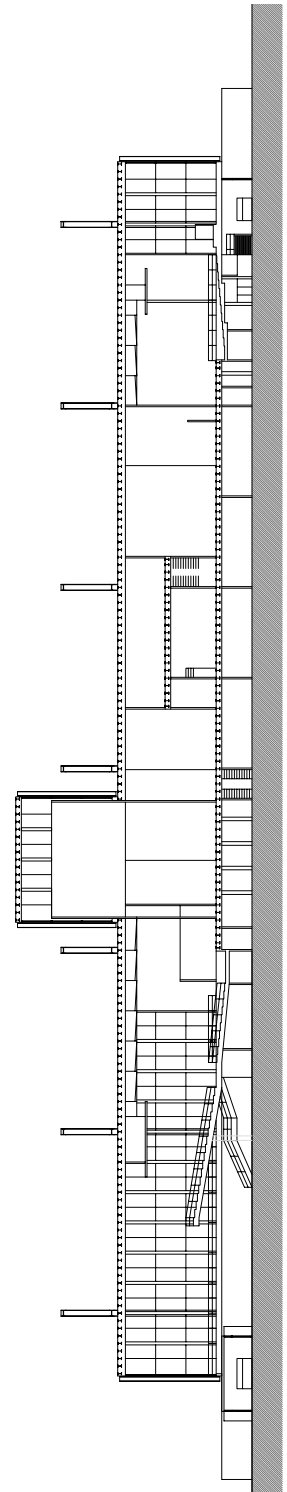
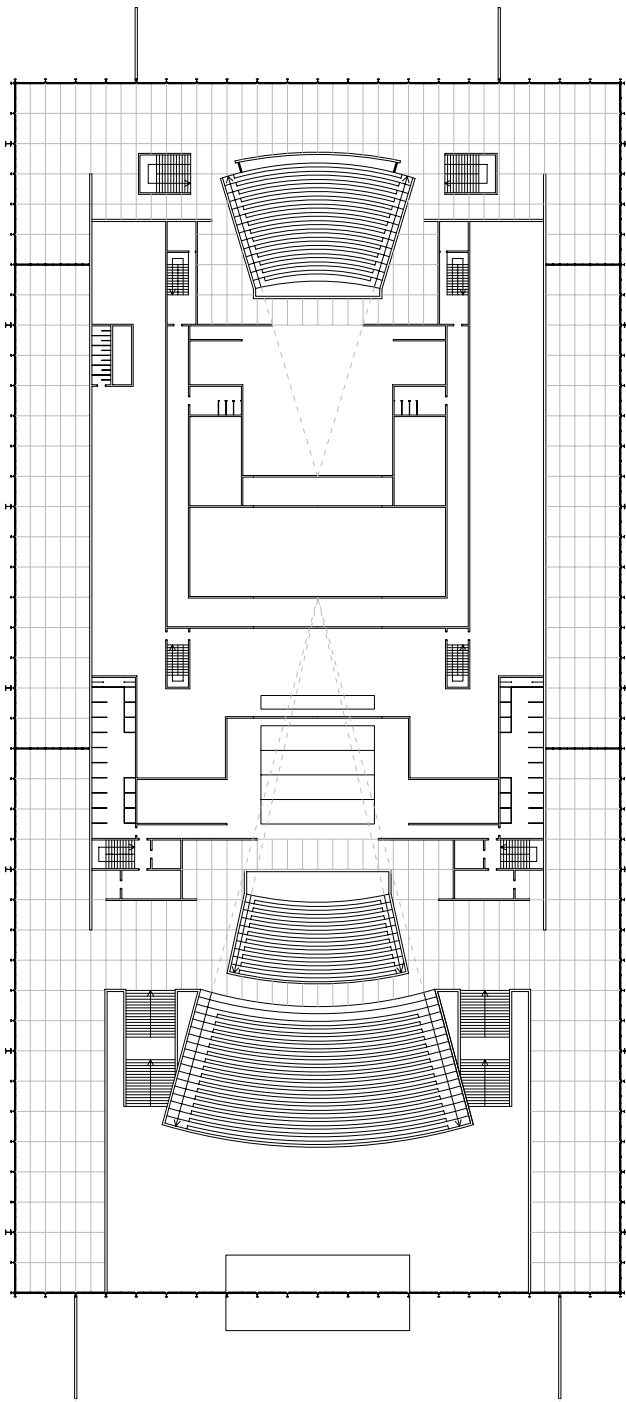




0 10 20 30 35m



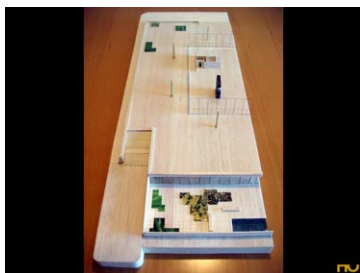
Planta baja y alzado longitudinal



Planta primera y sección longitudinal



8.3. La Nueva Galería Nacional. Berlín, 1962-1968



Nueva Galería Nacional, vista aérea planta baja
(detalle media planta)

Hacia principios de los años sesenta, la República Federal Alemana decide crear una gran área dedicada a equipamientos culturales muy cerca del muro de Berlín. El llamado *Kulturforum* se sitúa al sur del Tiergarten e incluye la *Matthiaskirche* (1845), el edificio de la *Filarmonía*, cinco pequeños museos y la biblioteca del Estado. El primer edificio, completado en 1963, es el de la sede de la *Filarmonía*, obra de Scharoun, y el segundo, la futura sede de la *Nueva Galería Nacional* (*Neue Nationalgalerie*), es encargado a Mies van der Rohe. En ese momento, Mies está proyectando el *Museo Georg Schäfer* en Schweinfurt –finalmente no construido–, que actúa como una pieza intermedia en una serie que comienza en otro proyecto que permanece en el papel, el *Edificio Bacardi* de Santiago de Cuba (1957), y que se caracteriza por el uso de amplias plataformas, plantas cuadradas, retículas ortogonales, cerramientos retrasados respecto de la estructura y apoyos cruciformes. De modo más general, hallamos un antecedente más lejano en el proyecto de *Museo para una Pequeña Ciudad* (1942), que actúa como matriz de las preocupaciones proyectuales de Mies en su etapa americana, visibles en la *Casa 50 x 50*, en el *Crown Hall* o en los proyectos mencionados.

La *Nueva Galería Nacional*, que concluye la carrera de Mies en su retorno a la ciudad que había abandonado en 1938, es uno de sus mayores proyectos: la cubierta mide 64,80 m de lado y la retícula ortogonal de vigas de alma llena que la soportan, de 1,80 m de altura, forma unos recuadros de 3,60 m. Ocho columnas metálicas cruciformes –dos por lado–, de 8,40 m de alto y pintadas de negro, van reduciendo suavemente su sección hasta el encuentro con los bordes de la parrilla, resuelto mediante una articulación. La distancia de los apoyos al final del voladizo en la esquina es de 18 m, compensando así las flechas en el centro de la malla. La cubierta fue levantada como una sola pieza mediante 16 gatos, colocados en los sitios donde luego se colocarían las columnas. Aprovechando el desnivel este-oeste, Mies dispone el edificio en dos niveles; el nivel superior está dominado por el *hall* totalmente vidriado, de 50,5 m de lado y libre de columnas, como un “espacio universal” destinado a exposiciones temporales, y el nivel más bajo, prolongado en un patio, se dedica a las colecciones permanentes.

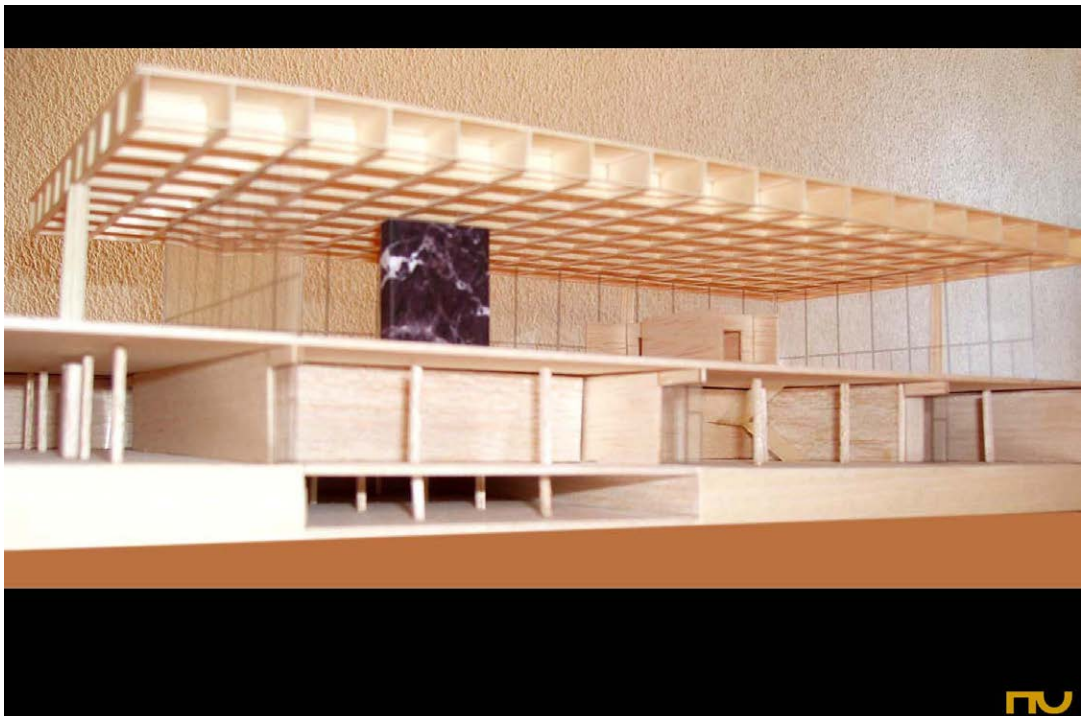


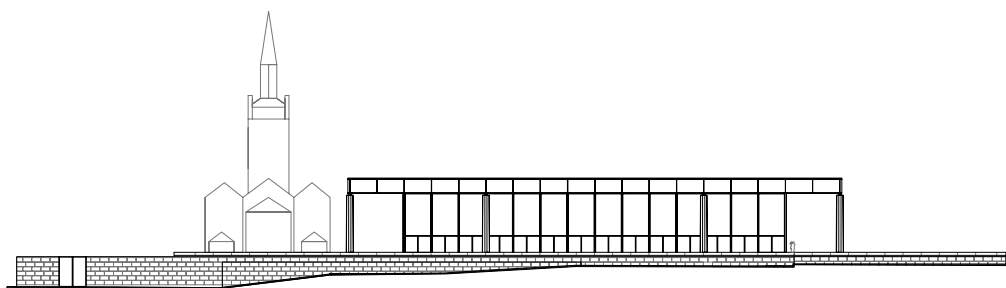
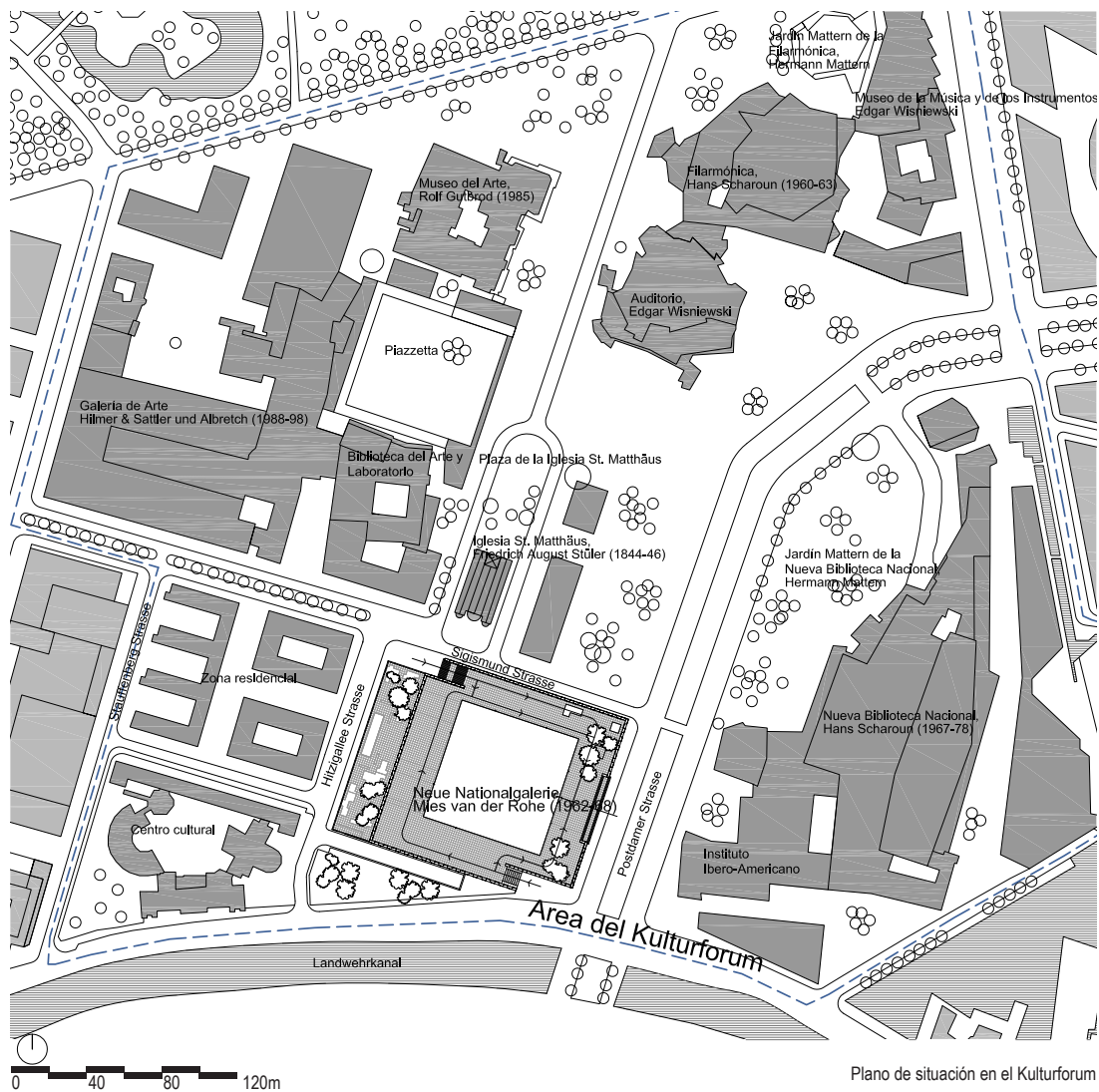
Nueva Galería Nacional, vista aérea planta sótano
(detalle media planta)



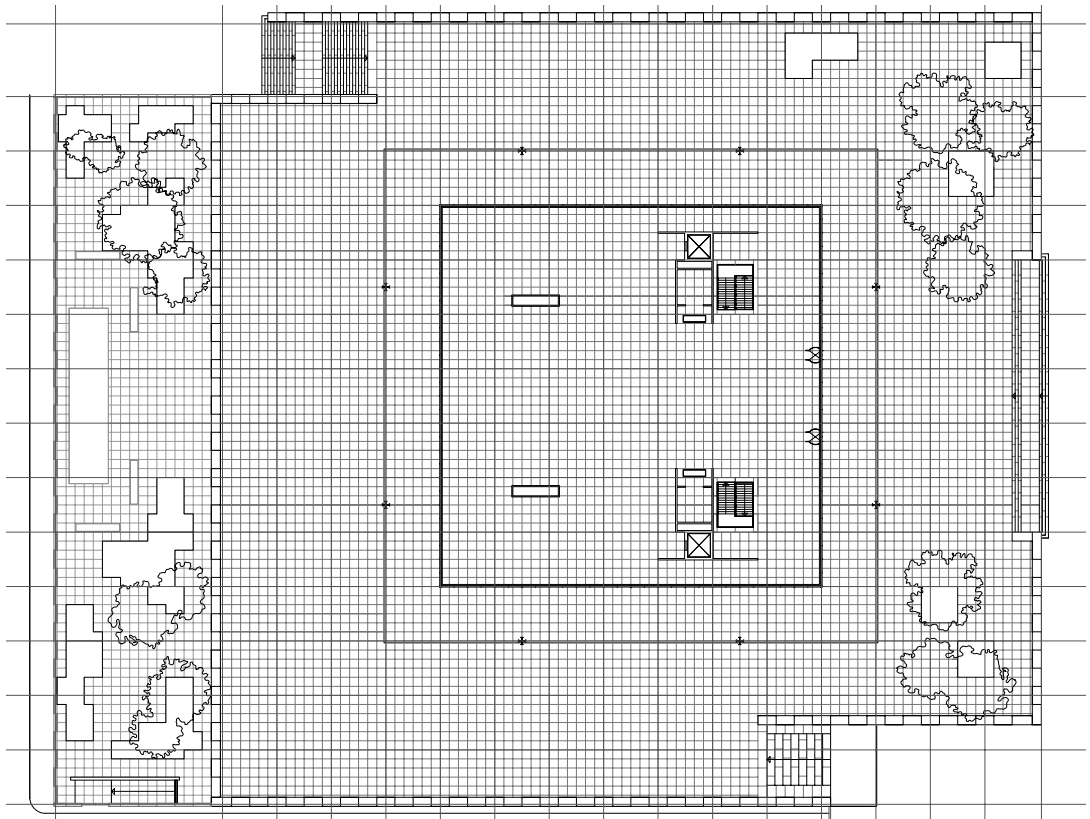
Es indiscutible la evolución constructiva y estructural de este proyecto de Mies, como también son innegables sus referencias schinkelianas. Ello es confirmado por la percepción del espacio; el interior casetonado; el uso del estereóbato y del estilóbato; el orden del peristilo, formado por columnas cruciformes (donde Mies parece interpretar el ábaco y el equino), o el ritmo entre los rigidizadores del alma de las vigas, que evocan las metopas clásicas. En definitiva, Mies presenta un equivalente actual del templo griego, solo posible a través de la pureza estructural, el empleo correcto de los materiales y la escala monumental. Si la perspectiva había jugado un papel fundamental en los griegos, Mies juega con la geometría –como puede verse en el alzado trapezoidal de las columnas para forzar el efecto monumental o en el control de las fugas de las líneas del pavimento o de la malla estructural. Pese a que las fachadas son aparentemente iguales, desde el punto de vista del tratamiento formal, la que mira al este pasa a ser la principal, en la medida que desde las amplias escaleras exteriores –hay otras dos escalinatas tangentes a sureste y noroeste– se constituye un eje de simetría que atraviesa la fachada y queda remarcado con la disposición de las escaleras de acceso al nivel inferior. (FAP)

Nueva Galería Nacional, sección longitudinal

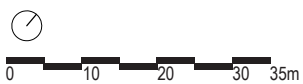
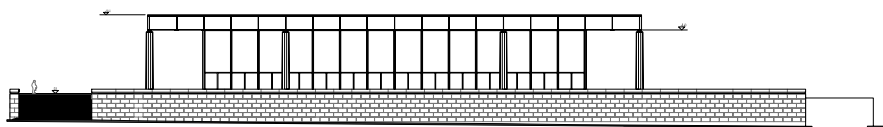




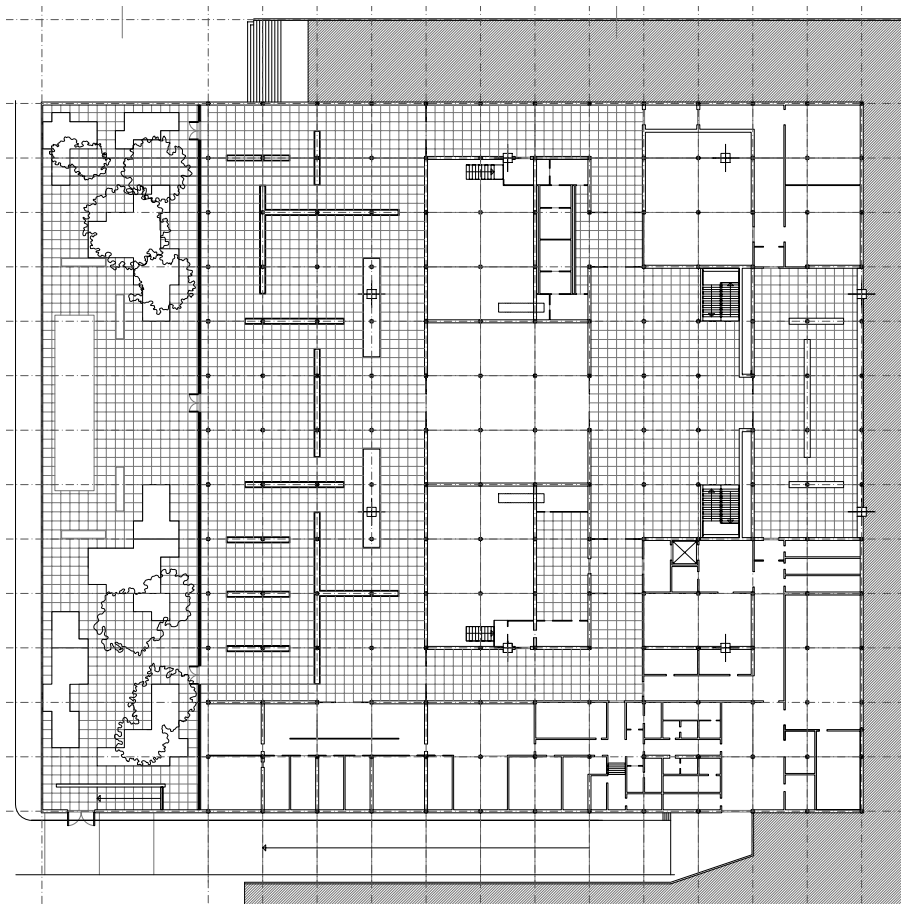
Alzado Sur



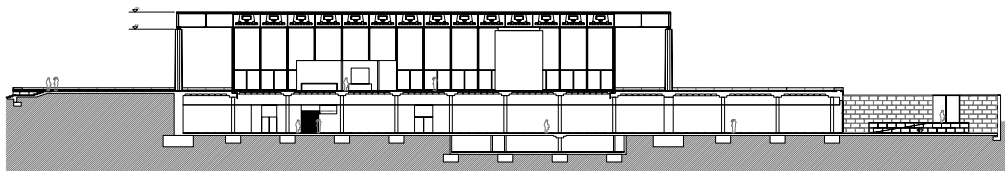
Planta acceso



Alzado norte



Planta inferior



0 10 20 30 35m

Sección este-oeste



Alvar Aalto: la utopía afable

A mediados de la década de los treinta, con el avance de los fascismos europeos, el centro de gravedad de la cultura moderna se traslada a territorios hasta ese momento periféricos, como Finlandia o el Brasil. Este proceso encuentra en el finlandés Alvar Aalto (1898-1976) una de sus figuras más representativas, rápidamente detectada por Sigfried Giedion, el crítico oficial del racionalismo. Sus inicios se caracterizan por un alejamiento del romanticismo de Eliel Saarinen (Estación de Ferrocarril de Helsinki) y del monumentalismo de Johan S. Sirén (Parlamento Finlandés), y por la relación que, en sus primeros pasos, establece entre algunos elementos vinculados al llamado “clasicismo nórdico” –versión contenida del lenguaje académico– y el lenguaje del rigor moderno europeo. Desde el edificio del *Club de Trabajadores* de Jyväskylä (1924) o la *Cooperativa de Agricultura* de Turku (1928) hasta la *Sede del periódico Turun Sanomat* (1927-1928), se opera la entrada definitiva de Aalto al movimiento moderno, hecho que Hitchcock y Johnson celebrarán incluyéndolo en el catálogo del *International Style* (1932). A partir de ahí, va dando forma arquitectónica a los nuevos programas e instituciones surgidos tras la independencia de Finlandia, al tiempo que va afirmando su lenguaje, que Giedion calificará de “elemental y contemporáneo”, al incluir un capítulo sobre su obra en la edición de 1949 de *Espacio, tiempo y arquitectura*.

En el *Sanatorio Antituberculoso* de Paimio (1929-1933), al orientar oblicuamente el cuerpo mayor del edificio para buscar una mejor recepción solar, introduce una primera



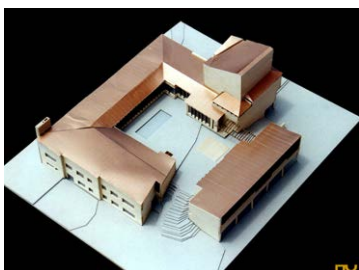
Sanatorio antituberculoso, Paimio, 1928-1933, planta cubiertas



Pabellón de Finlandia, París, 1937, sección



Pabellón de Finlandia, Nueva York, 1938-1939, interior



Ayuntamiento de Sæynätsalo, 1949-1952, vista aérea desde oeste



Centro Cívico de Kiruna, 1958, planta

innovación con respecto a la estética racionalista. E inmediatamente le siguen otras: cuerpos que se emplazan al margen de la ortogonalidad, voladizos que se curvan, una topografía que acompaña los gestos del edificio, unas habitaciones que incorporan recursos y muebles que atienden a las posiciones corporales de los internados. La *Biblioteca* de Viipuri es objeto de cuatro versiones entre 1928 y 1933, en las cuales puede verse un alejamiento progresivo de la referencia inicial –la puerta egipcia de la *Biblioteca* de Asplund–, transformada al final en el prisma vidriado de la escalera. Un gran espacio iluminado mediante lucernarios cilíndricos, distribuidos regularmente sobre un cielorraso que se corresponde, en altura, con los espacios que cubre, engloba todos los matices de uso: acceso, sala de lectura, lectura infantil, etc., organizados como una topografía que se controla desde el panóptico situado frente a la escalera de acceso.

En el *Pabellón Finandés* de París (1937), la *Villa Mairea* (1938-1941) y el *Pabellón Finandés* de Nueva York (1939) se observa la maduración de los recursos aaltianos: convivencia del plano clásico con formas complejas, autónomas pero bien proporcionadas, alejamiento de las preocupaciones modernas por la distinción entre lo estructural y lo no estructural, acercamiento a determinadas tendencias “orgánicas”, algunas enraizadas en Wright y otras, en las mitologías finlandesas del lago y el bosque. En estas obras, las columnas, los tabiques o las paredes parecen intercambiables; no pertenecen a ningún “sistema” previo, ni tampoco se articulan o se ensamblan conforme a unas sintaxis precisas. Las adyacencias y las yuxtaposiciones entre formas, los desdoblamientos y las ondulaciones, la gestualidad y el informalismo son los principales procedimientos a través de los cuales se pueden generalizar sus valores productivo-comunicativos. A diferencia de la huida erudita de Terragni, de los calculados mitos futuristas de Mendelsohn o del gestaltismo racionalista, Aalto parece aspirar a la estetización de las unidades de montaje propias del mundo industrial y a la privatización del significado, con lo cual conecta con las búsquedas artesanas de Morris y el movimiento *Arts and Crafts* del siglo XIX.

A distancia de la arquitectura “naturalista” del *welfare* escandinavo –a la cual parece acercarse con el “toscano” *Ayuntamiento de Sæynätsalo* (1949-1952)–, la dialéctica entre abstracción y organicidad que habíamos reconocido como matriz de las primeras síntesis aaltianas –casa y sau-



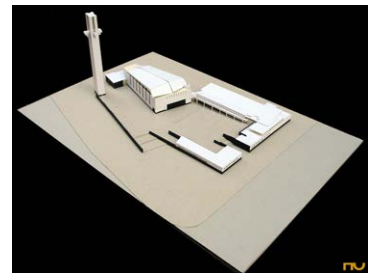
na en la *Villa Mairea*, caja y terreno en París, caja y muro ondulante en Nueva York— continúa vigente después de la Segunda Guerra Mundial. Sobre el cubo de ladrillos del Concejo del *Ayuntamiento de Säynätsalo* pivota todo el atrio —la cabeza y la cola—, al cual se accede por dos escaleras: unas rectas y funcionales, otras informales que descienden desde el atrio hasta el parque. Sometido a la prueba de las mayores escalas, se transforma, en gran parte, en origen de narraciones intencionadamente discontinuas que, con el proyecto para el nuevo *Centro Direccional de Helsinki* (1959-1964), intentan adentrarse —no sin dificultades— en otras realidades urbanas de la Finlandia de la posguerra (Jyväskylä, Rovaniemi, etc.).

Pero solo descubriremos al “verdadero” Aalto en obras menos condicionadas por lo urbano, como es el caso de las series de iglesias y bibliotecas proyectadas a partir de 1950 basadas en unos primeros esbozos de plantas trapezoidales. En la primera, formada por los proyectos de las iglesias de Lahti (1950), Seinäjoki (1952), y la de las *Tres Cruces* de Vuoseninska (1956-1959), las secciones longitudinales muestran los cambios en el tratamiento del techo: desde las pequeñas bóvedas transversales de la primera hasta la máxima acentuación espacial que incorporan las tres grandes bóvedas de la última —diferentes y asimétricas. Es esta la que exhibe mejor el *poche* seccional y planimétrico, las capas y los filtros que caracterizan otras obras del final de su carrera. Vista desde el sur (fachada urbana), la organización tripartita desaparece bajo una cubierta continua de cobre, para resurgir con claridad en el lado norte (fachada al bosque). Los sutiles mecanismos de entrada de luz reaparecen, bajo formas distintas, en las iglesias de Wolfsburg (1959-1962), Detmerode (1963-1968) y Riola (1966), que cierran la serie.

La afinidad planimétrica determinada por el contrapunto entre el cuerpo rectangular y la irradiación espacial que se produce en las salas de lectura de las bibliotecas de Seinäjoki (1963-1965), Rovaniemi (1963-1968) y del Colegio Benedictino de Mount Angel (1965-1970) permite su examen como una serie en que, en la medida que el programa se hace más complejo, crece la independencia formal de cada espacio, al tiempo que se multiplican y complejizan los dispositivos destinados a su iluminación. Surgida de estas experiencias pero finalmente no ejecutada, la biblioteca de Kokkola (1973) muestra una planta con un mínimo de divisiones interiores y espacios que irradian desde un



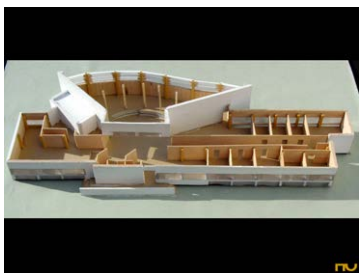
Iglesia de Lahti (Proyecto), 1950, sección transversal estructura norte-sur



Iglesia de Seinäjoki, 1951, vista aérea noroeste



Iglesia de las Tres Cruces, Imatra, Vuoseninska, 1955-1958, sección



Biblioteca de Seinäjoki, 1960-1965, planta

hipotético centro y conforman, desde su interior, los pliegues de una fachada que recuerda el proyecto de su compatriota Reima Pietilä para el *Centro Dipoli* en Otaniemi (1961).

Bibliografía específica

AALTO, A. (1963): *Alvar Aalto*. 3 vols. Zúrich: Les Editions d'Architectures Artemis. Editorial Girsberger.

AALTO, A. (2000): *De palabra y por escrito*. Editado y anotado por Göran Schildt. Traducción de Eeva Kapanen, Ismael García Ríos. Revisión a cargo de Nadia Casabella. Madrid: El Croquis. [1ª edición: *Alvar Aalto in His Own Words*. Helsinki, Ottawa, Nueva York: Rizzoli, 1997.]

ADAMS, N. (2011): *Gunnar Asplund*. Milán: Electa.

BLUNDELL JONES, PETER; *Gunnar Asplund*. Londres: Phaidon, 2006

FLEIG, K. (1977): *Alvar Aalto*. Barcelona: Gustavo Gili.

FUSARO, F. (1981): *Le biblioteche di Alvar Aalto*. Roma: Kappa.

JETSONEN, J.; JETSONEN, S. (2011): *Alvar Aalto Houses*. Introducción de Juhani Pallasmaa. Nueva York: Princeton Architectural Press.

KOLEHMANINEN, A.; LAAKSONEN, E. (ed.) (2002): *Drawn in Sand: Unrealised visions by Alvar Aalto*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.

Mosso, L. (comp.) (1965): *L'opera di Alvar Aalto*. Milán: Edizioni Comunità.

PALLASMAA, J. (ed.). (1998): *Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39*. Helsinki: Alvar Aalto Foundation; Mairea Foundation.

PORPHYRIUS, D. (1982): *Sources of Modern Eclecticism*. Londres: Academy Editions-St. Martin's Press.



QUANTRILL, M. (1995): *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*. Londres: Spoon.

REED, P. (ed.) (1998): *Alvar Aalto: between Humanism and Materialism*. Con ensayos de Kenneth Frampton y otros. Nueva York: Museum of Modern Art.

RAY, N. (2005): *Alvar Aalto*. New Haven: Yale University Press.

SCHILDT, G. (1984): *Alvar Aalto. The Early Years*. Nueva York: Rizzoli International Publications.

SCHILDT, G. (1991): *Alvar Aalto. The Mature Years*. Nueva York: Rizzoli International Publications.

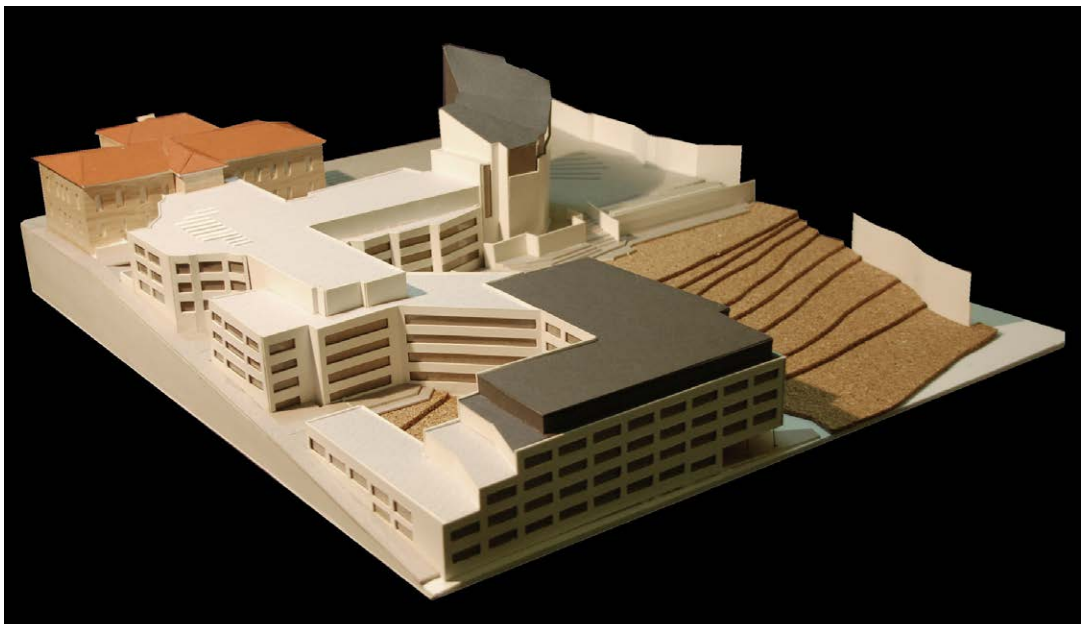
SCHILDT, G. (1994): *Alvar Aalto. The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art*. Londres: Academy Editions.

SCHILDT, G. (1996): *Alvar Aalto. Obra completa: arquitectura, arte y diseño*. Barcelona, México: Gustavo Gili.

SPENS, M. (1994): *Viipuri Library: Alvar Aalto*. Londres: Academy Group.

WESTON, R. (1995): *Alvar Aalto*. Londres: Phaidon.

Centro cultural y administrativo de Jyväskylä, 1964-1970



9.1. El Pabellón de Finlandia. París, 1937



Pabellón de Finlandia, alzado norte

El recinto ferial donde se ubica el Pabellón es básicamente el mismo que el de la Exposición de 1900. La Torre Eiffel marca el punto medio de la extensión que ocupan los cuarenta y cinco pabellones invitados. La zona de los pabellones internacionales queda fijada en la orilla norte del río, frente al Palais de Chaillot (Trocadéro). Se trata de una zona de jardines diseñados para la ocasión, con una pendiente considerable hacia el río y con abundante presencia de pinos.

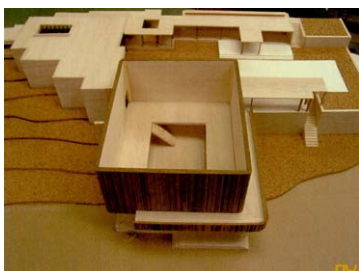
El solar finlandés, de 2.545 m² y un perímetro aproximadamente triangular, se sitúa debajo del Palais de Chaillot, junto a su ala oeste. Está orientado a sureste y tiene un desnivel de siete metros entre sus extremos norte y sur. Además, el sesenta por ciento de su superficie está ocupada por un conjunto de pinos a mantener. El Palais de Chaillot, con una altura de 25 m, actúa como gran telón de fondo del solar y puede llegar a eclipsar la presencia del futuro pabellón.



Pabellón de Finlandia, vista desde el noroeste

El programa ha de prever cuatro apartados: obras sociales y manifestaciones culturales, urbanismo y arquitectura, artesanía-mobiliario y, finalmente, industria. Además, el presidente de la Asociación Finesa de Diseñadores sugiere a Aalto y a su empresa Artek que expongan algunos de los muebles que están produciendo desde 1935.

El Pabellón está compuesto por tres cuerpos distintos, colocados en el perímetro del solar, rodeando su boscoso centro. Los tres cuerpos dibujan una espiral creciente desde el porche, que rodea el patio de acceso, pasa por el cuerpo intermedio más alto y de perfil escalonado y llega al gran prisma opaco de triple altura, donde finaliza el recorrido de los visitantes. El Pabellón refleja, pues, una composición por partes, según la típica estrategia aaltiana de cabeza-cola: un cuerpo principal alto domina plásticamente un conjunto de cuerpos más bajos, que responden a la forma irregular del solar. El gran prisma opaco, iluminado cenitalmente con treinta claraboyas cilíndricas, parece compensar la presencia del Palacio, de ahí que se coloque lo más alejado posible de él. En su interior, un espacio central rehundido, al modo de la Biblioteca de Viipuri, conduce al visitante a la cota inferior del solar, donde acaba la exposición.



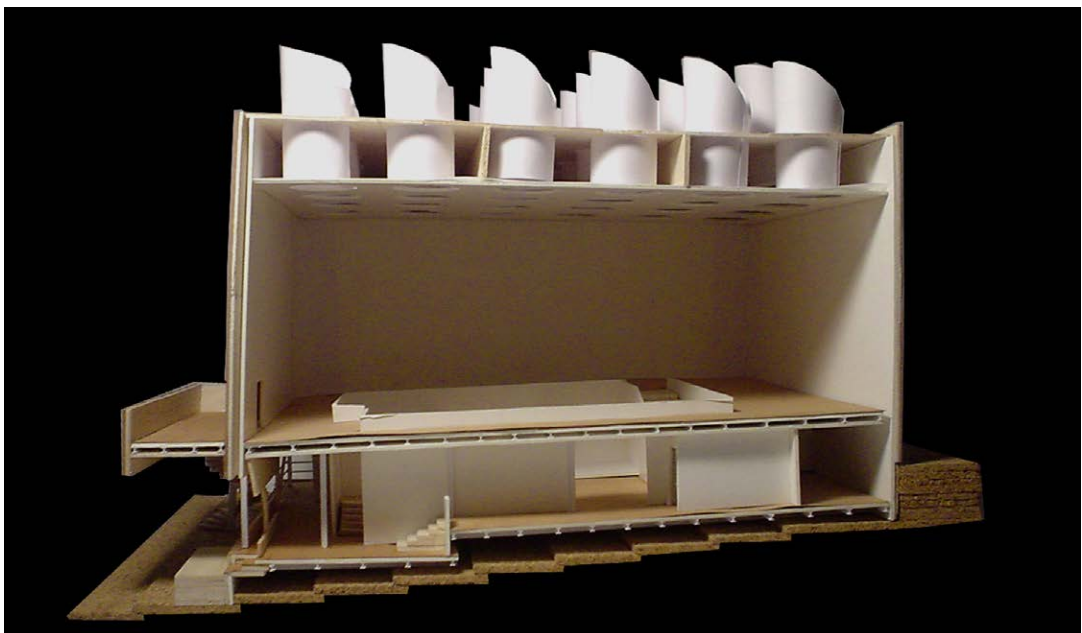
Pabellón de Finlandia, interior pabellón cerrado

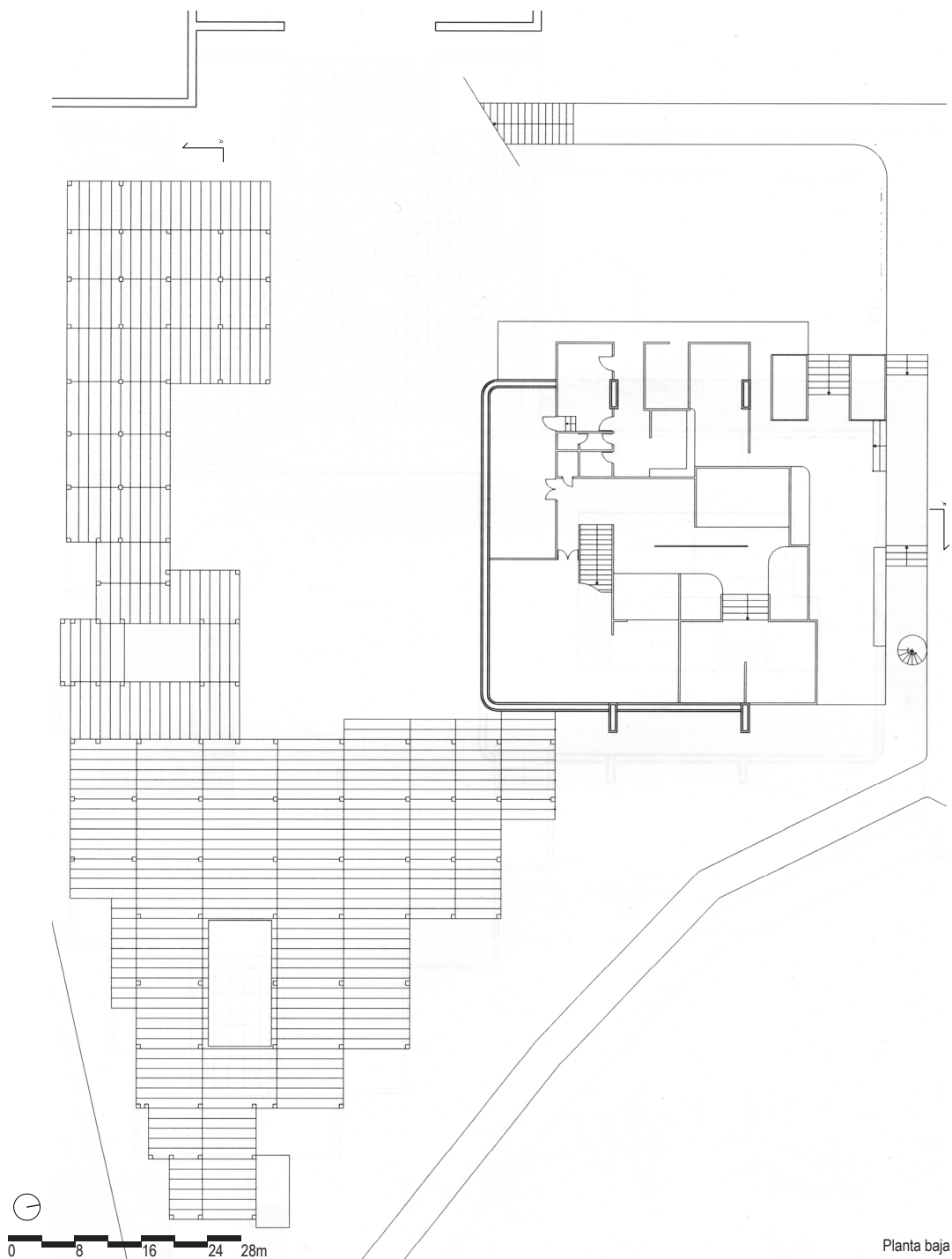


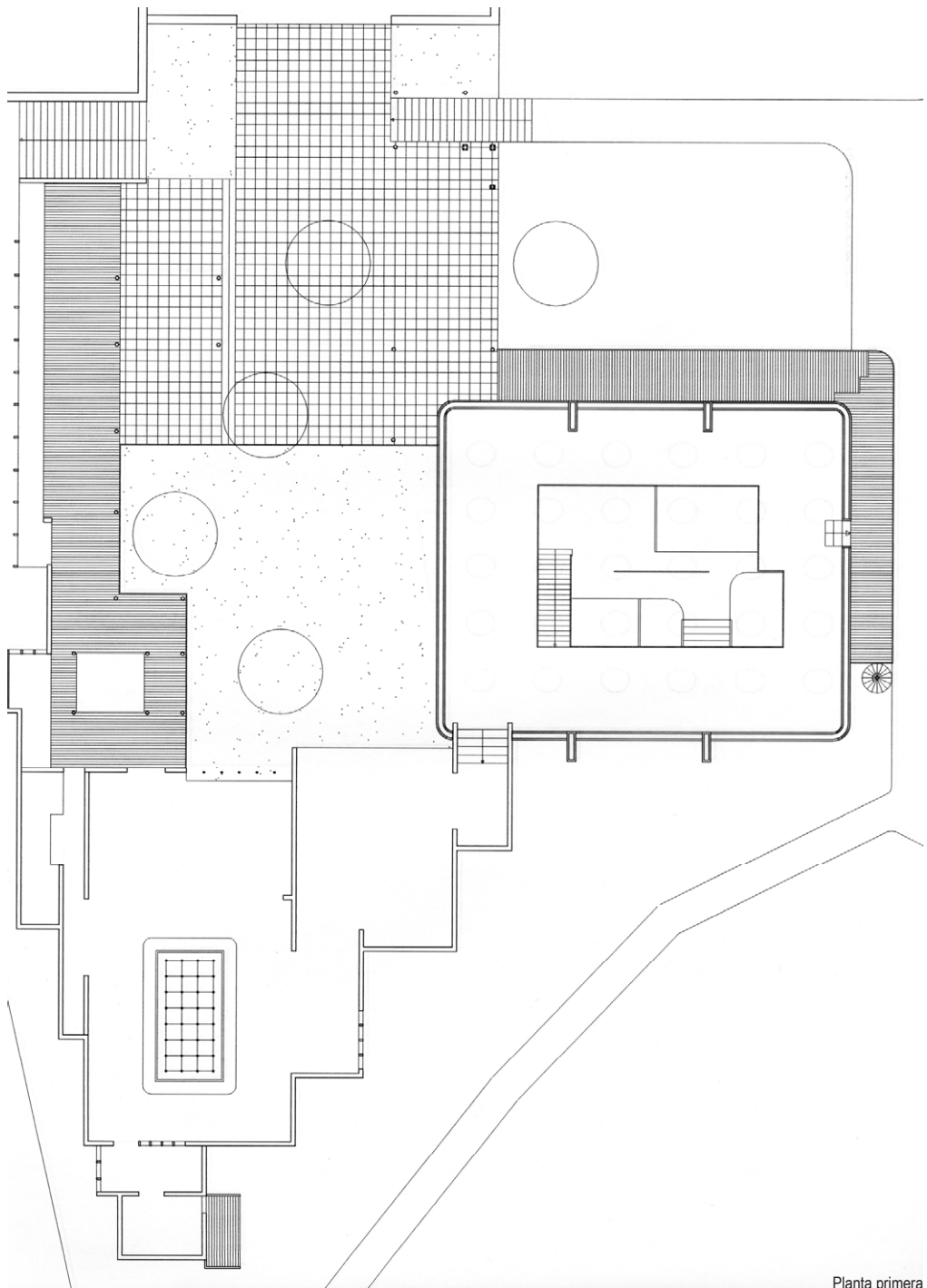
La imagen exterior del Pabellón se caracteriza por el enlistonado de pino rojo de la sala principal. Estos listones no solo están presentes como cerramiento que permite curvar y diluir el gran diedro de la sala, sino que podemos encontrarlos también como soportes estructurales de los porches de acceso o formando parte de los tabiques y biombos interiores que aguantan los paneles. Este interés por las cualidades táctiles de los límites espaciales, al margen de su función estructural o de simple revestimiento, que comienza en la Biblioteca de Viipuri, formará parte de la obra posterior de Aalto.

En esta obra, como en muchas otras del maestro finlandés, el recorrido es un tema fundamental. El edificio se fragmenta y se articula –en planta y en sección– provocando el movimiento perimetral y envolvente de los visitantes, que progresivamente se van aproximando a la sala principal. En general, gran parte de los edificios aaltianos se componen a partir de la aglomeración o yuxtaposición de diferentes partes en torno a un espacio central, cubierto o descubierto, interior o exterior, que las aglutina. En este sentido, Aalto trata de alejarse del concepto de objeto arquitectónico de otros pabellones para sustituirlo por la idea de lugar. El tema de la plaza y el patio como lugar de la colectividad y punto de referencia de sus edificios se deriva directamente de esta preferencia. (DGE)

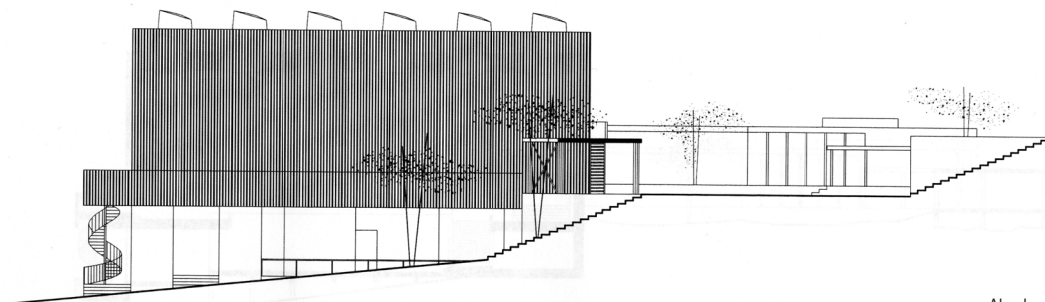
Pabellón de Finlandia, París, 1937, sección



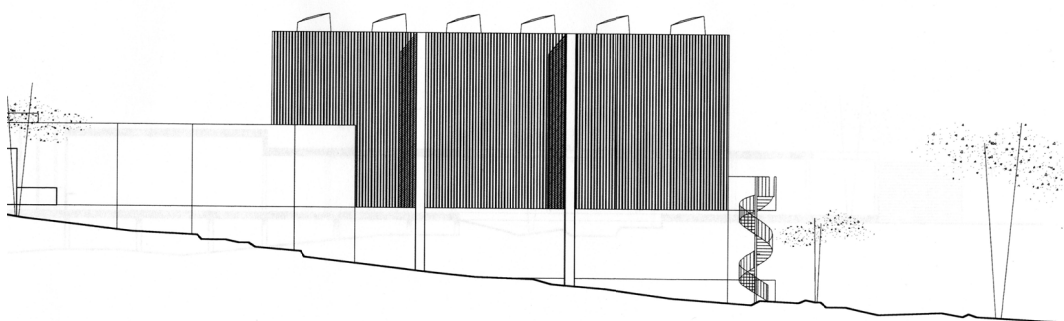




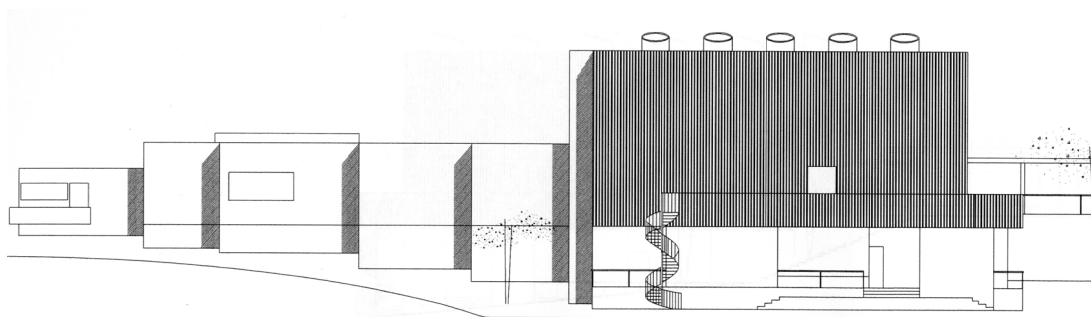
Planta primera



Alzado oeste

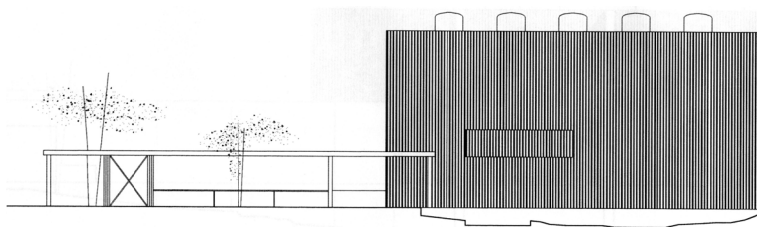


Alzado este

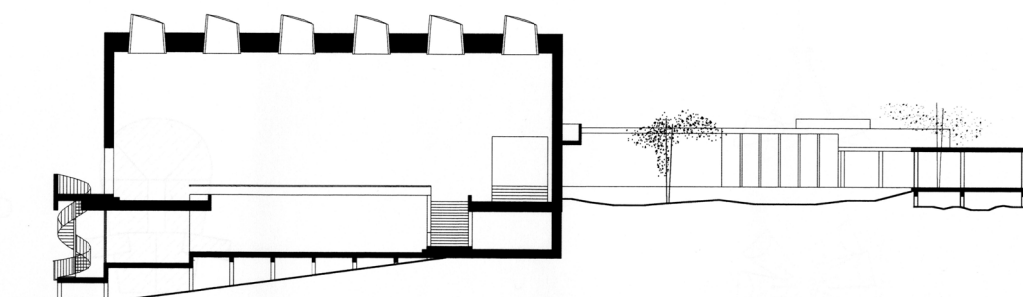


0 8 16 24 28m

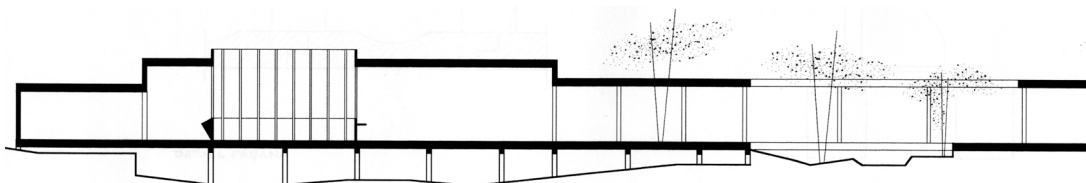
Alzado norte



Alzado sur

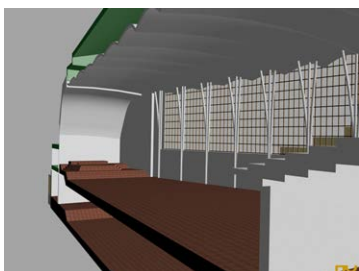


Sección norte sur



Sección este-oeste

9.2. La Iglesia de Lahti, 1950



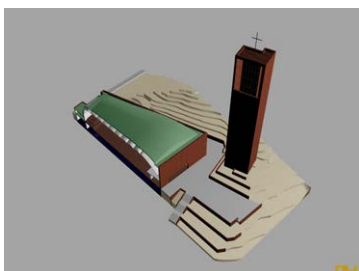
Iglesia de Lahti, interior hacia altar

En marzo de 1950, Alvar Aalto, ganó el primer premio del concurso para la iglesia y el centro parroquial de Lahti con el proyecto "Sinus". Esta iglesia, la primera proyectada por Aalto después de la Segunda Guerra Mundial, había de ser la más importante de la ciudad de Lahti y se ubicaba en un cruce de avenidas del centro. El proyecto constaba de tres partes: la iglesia y el campanario, por un lado, y el centro parroquial, por otro, a diferentes alturas y conectados a través de un puente peatonal, de modo que constituía en una especie de acrópolis de la ciudad. Sin embargo, este primer diseño no se ejecutó por razones económicas y de emplazamiento, y se construyó otra iglesia en un emplazamiento distinto, a finales de los setenta, siguiendo otro proyecto de Aalto (1970).



Iglesia de Lahti, sección acceso este-oeste

En 1951, Alvar Aalto utilizó una variante de la planta y la sección de la iglesia de Lahti para el concurso de la iglesia de Seinäjoki y dependencias auxiliares. Estos dos proyectos marcan una serie de investigaciones formales sobre la figura trapezoidal con la idea de la composición por partes, mediante la adición de espacios y la descomposición minuciosa de la figura trapezoidal. Así, proyecta la iglesia de Seinäjoki (1951), la de las *Tres cruces* en Vuoksenniska (1956), la del *Centro Parroquial* de Wolfsburg, (1959), la de Riola en Bolonia, (1966), la del *Centro Parroquial* en Zúrich-Altstetten, Suiza (1967), la del *Centro Parroquial* de Detmerode (1963-1968) y la correspondiente al *segundo proyecto* de Lahti (1970), que solo mantiene del primero la forma trapezoidal en planta y sección.



Iglesia de Lahti, vista noroeste

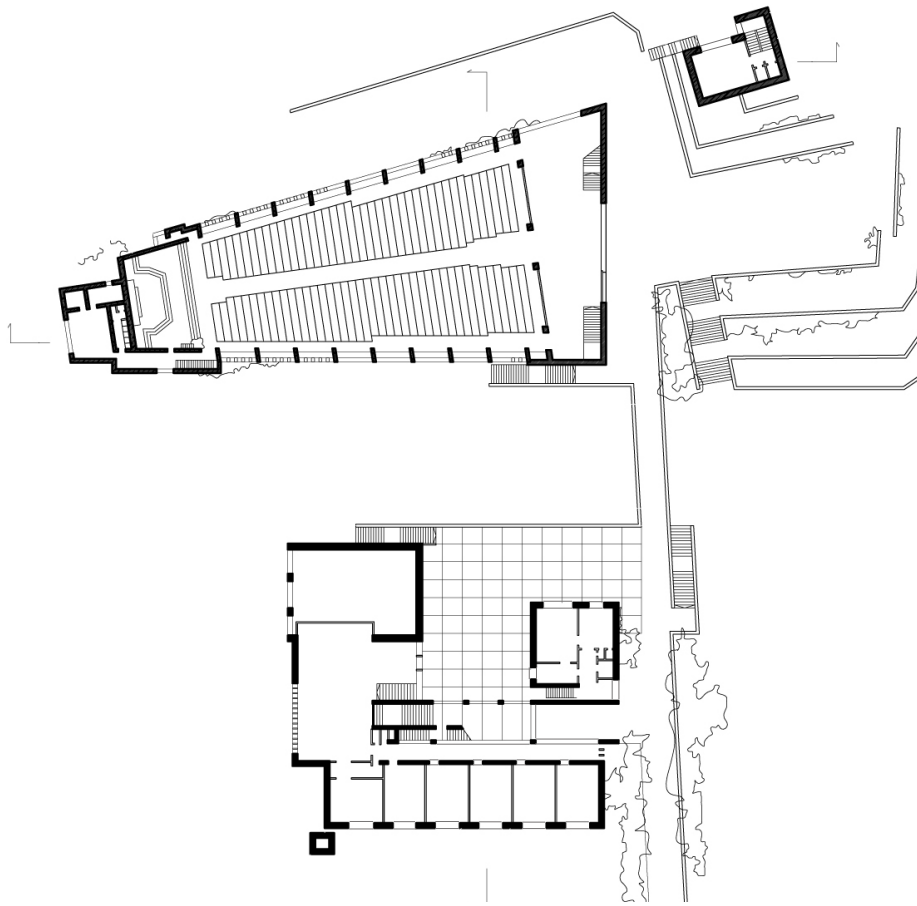
Aalto deja claro en Lahti que ya no solo concibe la iglesia como un monumento para recibir a los fieles, sino que la entiende con toda su variedad plurifuncional. El proyecto consta de tres partes: campanario, iglesia y centro parroquial, situados por encima de una colina. El campanario, de planta cuadrada, se coloca como elemento exento hacia el oeste de la iglesia y, con sus casi 50 m de altura, se propone como un símbolo para toda la ciudad, coronado por un enorme reloj. El material que predomina en las fachadas es el ladrillo, material con el cual Aalto comienza a trabajar a partir del *Ayuntamiento de Säynätsalo* (1948). Sobre la fachada principal ubicada al oeste, se despliega un conjunto escultural, y las fachadas longitudinales están recubiertas por una piel de vidrio.



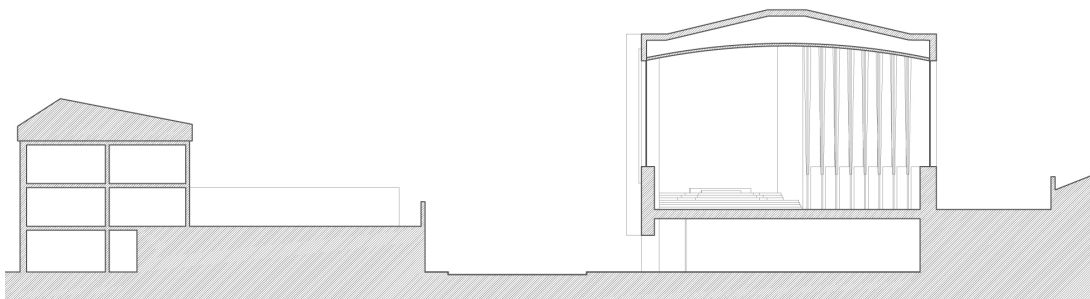
El centro parroquial, en forma de “U” con dos salas grandes y una pequeña plaza frente a la entrada, se sitúa al otro lado de la calle. Desde la iglesia, se puede acceder a él mediante una pasarela elevada. La planta de la iglesia tiene forma de cuña y responde a un esquema trapezoidal bastante simétrico –en comparación con las iglesias que Aalto realizaría más tarde–, que se va estrechando hacia el altar, ubicado hacia este, y, paralelamente, la sección disminuye de altura en esa zona. Se trata de una nave larga, de unos 48 m de longitud –una medida casi igual a la del campanario– y entre 10 y 12 m de altura. La estructura está constituida por unos pilares arborescentes, que arrancan del muro de cierre lateral y se abren hacia arriba, para dejar entrar la luz natural a través de la fachada vidriada; asimismo, el techo es cóncavo en la sección transversal, mientras que longitudinalmente está formado por una serie de concavidades que se suceden hasta el altar. Ambos temas serán retomados en la iglesia de Seinäjoki. (FAP)

Iglesia de Lahti, sección transversal estructura



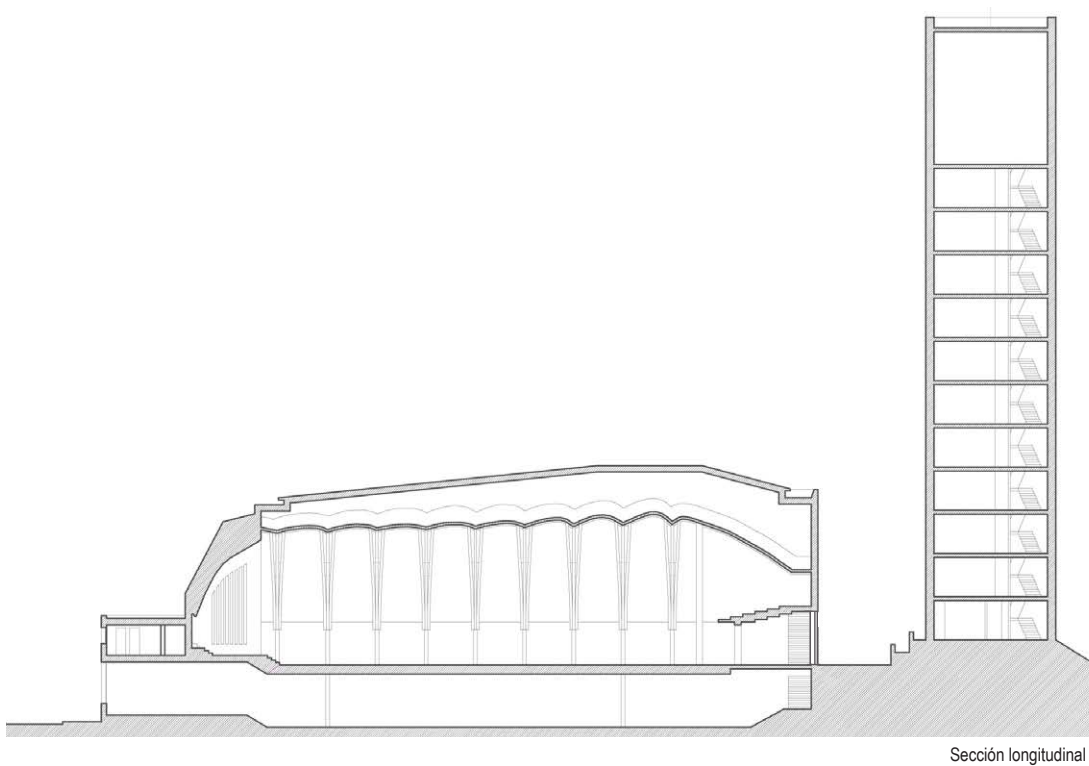
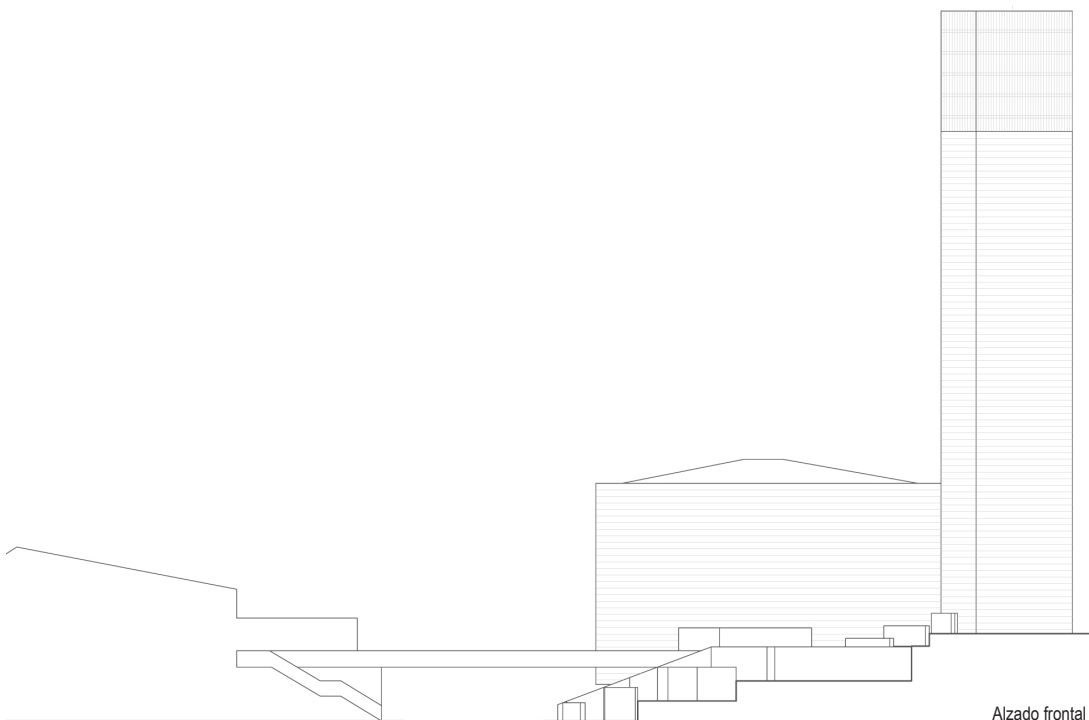


Emplazamiento



Sección transversal



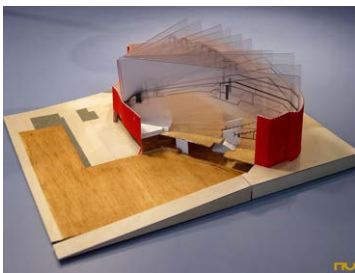




9.3. La Casa de la Cultura. Helsinki, 1952-1958



Casa de la Cultura, planta con estructura



Casa de la Cultura, estudio estructura



Casa de la Cultura, vista sureste

En 1952, Aalto recibe el encargo de realizar la sede social del Partido Comunista de Finlandia en el barrio obrero de Alppila, al norte de Helsinki. La *Kulttuuritalo* (Casa de la Cultura) se emplaza en la calle Sturenkatu, una vía importante en un lugar degradado, con la intención de contribuir a su regeneración y fortalecer la unión del este de la ciudad con el oeste. Para ello, se ubica en el solar de modo que la gente pueda acceder a ella desde cuatro puntos diferentes, fundamentalmente desde el sur y el este. Como en los clubes de trabajadores de la Unión Soviética, se trata de un edificio de usos múltiples, que Aalto expresa con dos cuerpos formalmente diferenciados: un cuerpo de servicios y un auditorio con capacidad para absorber conciertos y congresos.

El primer volumen es ortogonal y relativamente convencional, y se resuelve con un mínimo de elementos, mientras que el auditorio incorpora trazados curvilíneos en planta y en sección. El espacio intermedio, con el apoyo de una pérgola de madera paralela a la calle, actúa a modo de atrio como entrada al edificio bajo y como terraza del bar situado debajo del escenario. Desde el nivel de la calle, se atraviesa un amplio sistema de accesos insinuados por la pérgola y, tras pasado el acceso principal, aparece un gran *hall* que ocupa toda la superficie de la sala situada en la planta superior. En ese espacio, destacan las taquillas y tres núcleos de escaleras, con sus correspondientes aseos. Cada uno de los núcleos parte del nivel del suelo y llega al *foyer* intermedio, situado todavía debajo de la gran sala principal. La escalera continúa subiendo en un segundo tramo hasta llegar a la sala del auditorio. Una estructura de 19 vigas de hormigón realizadas *in situ*, colocadas de manera radial, resuelve la luz entre la gran jácena situada encima del escenario y el final del auditorio, y se utiliza una jácena de apoyo intermedio apoyada sobre columnas de una forma determinada intuitivamente que busca expresar el sentido del esfuerzo. El suelo del auditorio para 1.500 personas se inclina parcialmente hacia la boca de la escena y forma rellanos de 45 cm de ancho, y es acompañado por el modelado del techo y de las paredes, que favorece las condiciones acústicas del auditorio, satisfaciendo sus distintas configuraciones.

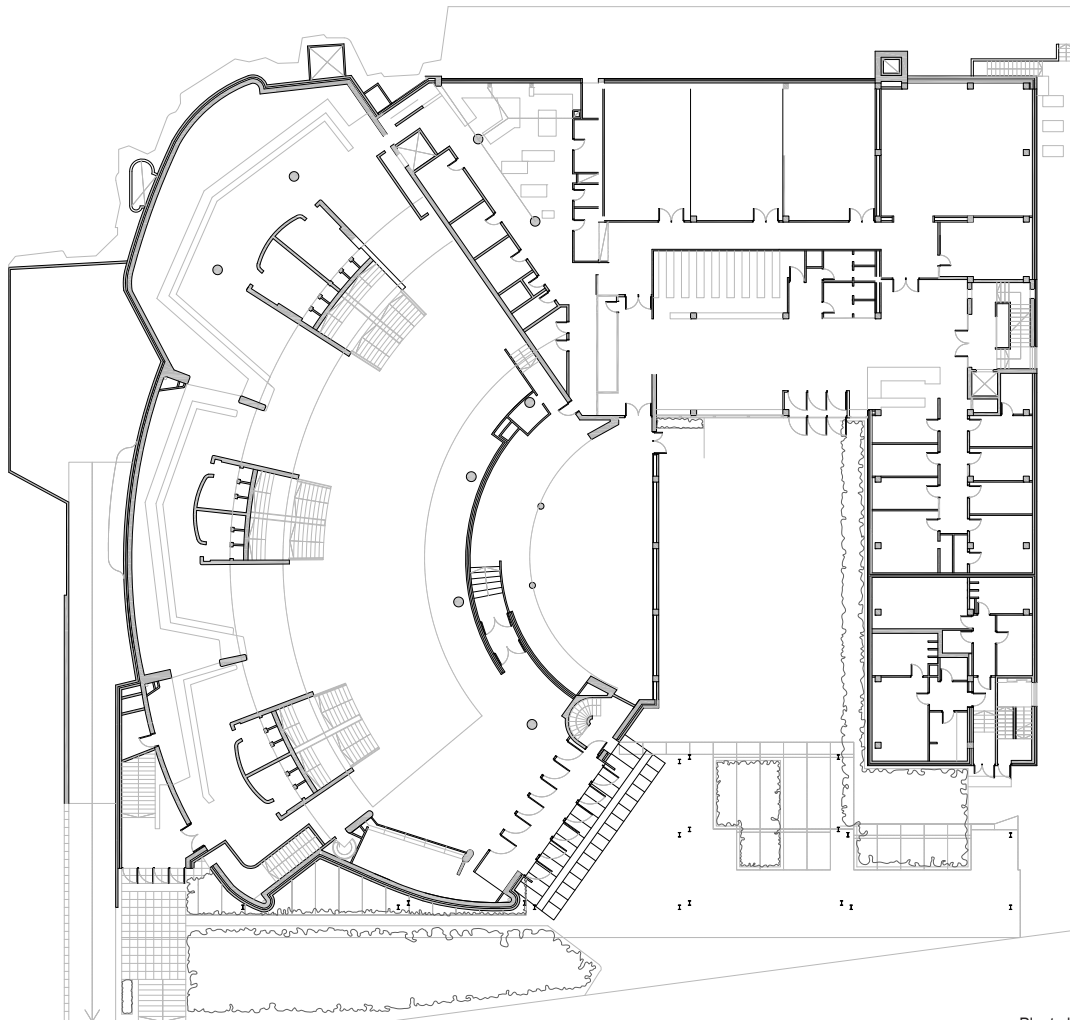
Aalto reviste las paredes exteriores del auditorio con un ladrillo rojo cuyo diseño se adapta fácilmente a sus traza-



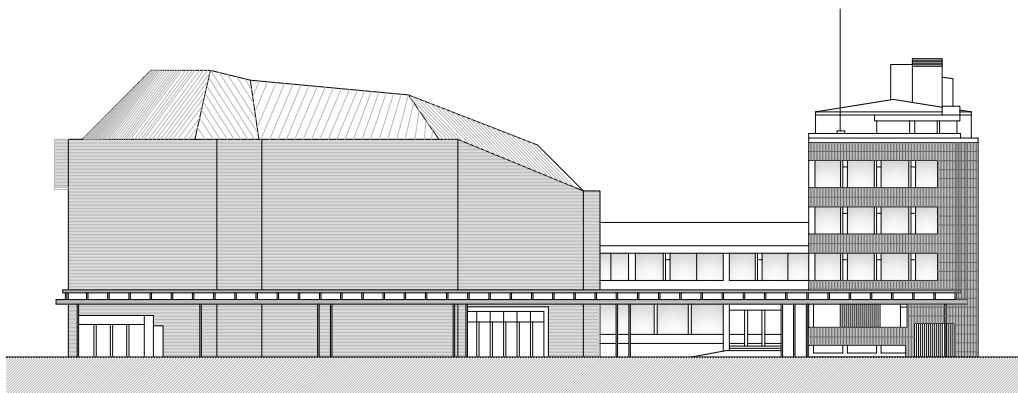
dos curvilíneos y contrasta con las tonalidades verdosas de una cubierta de cobre. En los antepechos de las ventanas de las oficinas, utiliza chapa de cobre corrugada, con lo cual obtiene una mayor vibración visual. La escalera, revestida en terracota, presenta una barandilla continua de latón cuyos detalles cambian al llegar al primer nivel, donde pasa a ser revestida en madera de roble y la barandilla es de fino tubo negro de acero sobre un panel blanco. En esa línea de estetización de los principales momentos del edificio, se incluyen también las puertas de acceso, cuyos tiradores de madera de roble y latón varían de diseño según su función, la compleja pérgola del acceso o los cambios de plano en el muro de ladrillos. (FAP)

Casa de la Cultura, vista este

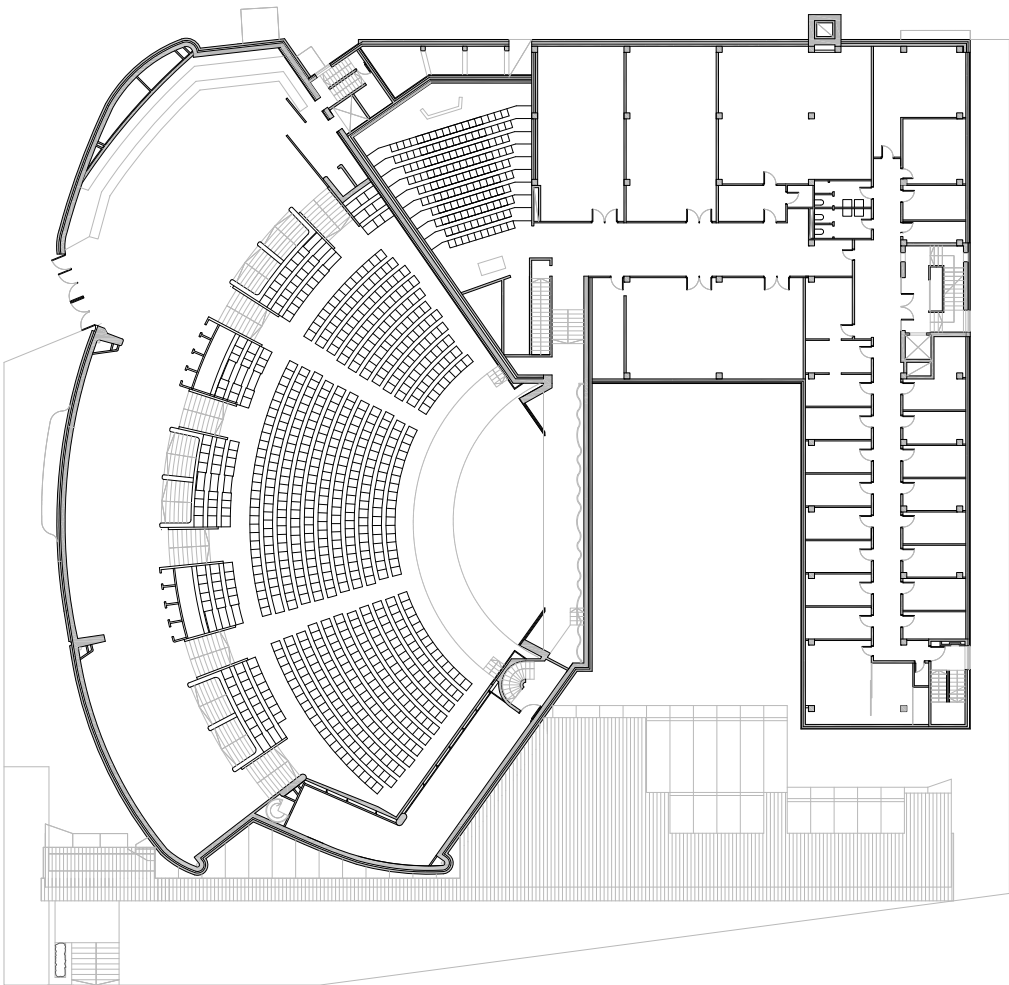




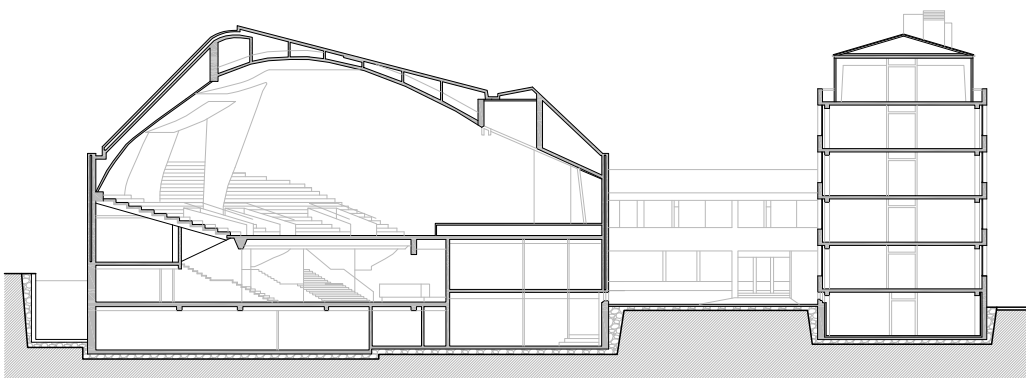
Planta baja



Alzado de acceso



Planta primera



Sección longitudinal

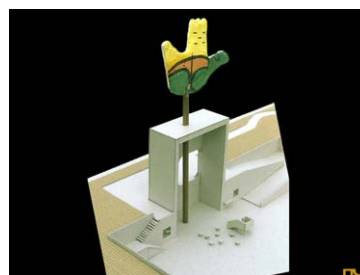
→ 10

Le Corbusier y el “espacio indecible”: Ronchamp y la India (1949-1965)

En 1946, Le Corbusier publica un artículo titulado “L’espace indicible”, en el cual, utilizando un vocabulario alejado de sus conocidas referencias maquinistas –“misterio”, “infinito”, “ilimitado”, “física de la obra”, “forma acústica”, “espacio indecible”–, presenta el producto de sus investigaciones y proyectos. Las imágenes que acompañan el texto son elocuentes: ningún edificio realizado, sólo proyectos urbanísticos y arquitectónicos, pero fundamentalmente proyectos de esculturas que bautiza con los nombres *Ozon* o *Ubú*, “estatuaria policroma” llena de concavidades, convexidades, formas ovoides, asociadas conforme a unas imprevisibles sintaxis. Pronto se verá que estas líneas curvas se trasladan a la *Capilla de Ronchamp* (1950-1955) donde se concentran en los límites de su espacio, habitando sus muros, enroscándose en sus torres, disolviéndose en la continuidad dentro-fuera del muro. A diferencia del “espacio purista” de los años veinte, mesa tendida donde los “volúmenes puros” eran colocados en permanente contraste, que requería nuestro movimiento –la *promenade architecturale*–, en el *espace indicible* de Ronchamp no hay volúmenes fácilmente identificables, no hay recortes figura-fondo, sino ambiguas figuras continuas que pasan de lo bidimensional a lo tridimensional, del plano al volumen, y de este al espacio, y que plantean nuevas relaciones con el espectador. El grueso muro sur –el “muro de luz”, anticipado por los muros curvos del *Pabellón Suizo* (1930-1933)– se transformará en la crisálida de una invención posterior: el *brise-soleil*, contra cuyas formas se estrellará cualquier explicación basada en razones técnicas.



Capilla Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1950-1955, fachada sur

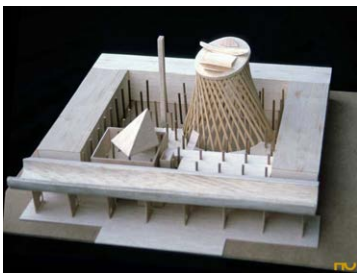


La Mano Abierta, Chandigarh, 1952, vista



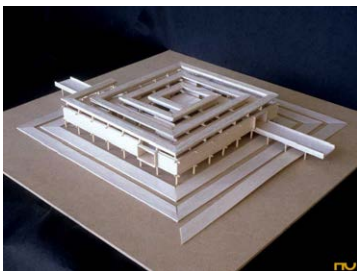
Tribunal Supremo, Chandigarh, 1952-1956, fachada principal noroeste, detalle

Los grandes encargos que recibe de la India en los años cincuenta parecen surgir para dar posibilidad de existencia al lenguaje iniciado en Ronchamp y a los conceptos del artículo publicado en 1946. En este, alude a la "alianza con el espacio" al describir las propuestas que realiza para el *Ministerio de Educación* en Río de Janeiro (1936-1945). Esta alianza supone el mismo juego de permutaciones que ofrecen las imágenes del *Ático Beistegui*, donde quedan excluidos los mecanismos del espacio tradicional en favor de una armonía basada en analogías surrealistas. Los proyectos para Chandigarh (1950-1965) serán una ampliación de este juego: "ocupar la llanura", concentrar y hacer actuar un abanico de estímulos en el *Capitolio* frente al Himalaya, aplicando *todos los recursos* aprendidos en su larga carrera: valoraciones simbólicas, sistemas proporcionales (*Modulor*), mecanismos de perspectiva clásica y recursos perceptivos.



Asamblea, Chandigarh, 1955-1956, volúmenes de las cámaras, pórtico y columnata interior

El proyecto del *Capitolio* (1951-1957) tiene varias fases en que es necesario prestar atención a tres temas: 1) la colocación de los edificios con respecto al resto de la ciudad y del paisaje; 2) los cambios de tamaño y forma de los edificios y sus fachadas, y 3) la cuestión de la simbología. Desde los primeros esbozos de 1951, puede verse que Le Corbusier incorpora una serie de dunas y conjuntos arbolados para evitar cualquier fuga visual del escenario principal que concibe en el *Capitolio*. A lo largo del proceso de diseño, los edificios van pasando de ser grandes figuras relativamente flotantes sobre una gran plataforma, a transformarse en piezas colocadas en posiciones y en una escala cada vez más precisa.



Museo de Ahmedabad, 1956, vista

El edificio de los *Ministerios*, pensado como un rascacielos de siete plantas (una por cada ministerio), es transformado en un bloque alargado, de altura similar a la del resto de los edificios, que actúa como pantalla en la perspectiva que se tiene desde la *Corte Suprema* hacia el noroeste, una de las más trabajadas en los croquis iniciales. La *Corte Suprema*, colocada al sureste del conjunto, se define, al principio, como un gran marco en contraste con las bóvedas de los distintos tribunales, todo ello enfatizado por la presencia de una gran rampa que comunica la plaza y que realza el edificio. En su versión final, el marco se fusiona con las bóvedas en una sola figura que se curva hacia la plaza, la rampa desaparece y su lugar es ocupado por un estanque que duplica la figura del edificio. En la *Asamblea*, enfrentada al *Tribunal*, se observan unos recursos simila-



res: el pórtico que da a la plaza, inicialmente un conjunto de pesadas bóvedas parabólicas similares a las del *Tribunal*, evoluciona hasta transformarse en un gran dintel-canalón-gárgola, que se despega del edificio y parece flotar sobre una sombra espesa.

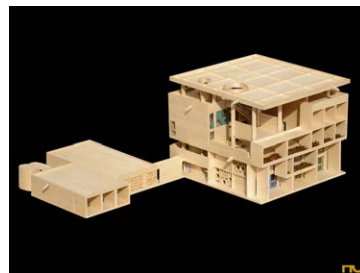
El *Palacio del Gobernador* resume todo el drama lecorbusiano: colocado como final del eje que atraviesa la ciudad y el *Capitolio*, aparece como la contrapartida a la *Viceroy's House* de Lutyens en Nueva Delhi, acabada veinte años antes. La concavidad del *barsati* –una “forma acústica”– invierte el gesto imperial de la cúpula; sin embargo, los distintos estratos horizontales del edificio se inscriben en una forma apiramidada –y, por tanto, clásica. Sobre la fachada, solo hay simetría de pesos plásticos –no de figuras–, que se equilibran a ambos lados del eje. Una barrera de estanques, rampas, escaleras, plataformas y monumentos recrea el trayecto –ritualizado, como en Ronchamp– hacia el edificio mediante un múltiple juego clásico y moderno: antiperspectiva, tensiones entre las figuras, tensiones entre el fondo y las figuras o simbolizaciones.

En *La Mano Abierta*, un tema y una forma más antiguos que el encargo de Chandigarh pero que pasa a ser una parte esencial del *Capitolio*, ya no habrá vacilaciones ni cambios de dimensión, ni tampoco serán necesarias construcciones que “acerquen” su figura a la gran plaza. Frente a la *Fosa de la Consideración*, el monumento vuela virtualmente sobre el Himalaya, como final de la gran figura antropomórfica de la planta del *Capitolio*, o en solitario a caballo del *Bhakra Damm* –lugar de concentración de la fuerza natural–, la *Mano Abierta* permanecerá sin modificar su forma, su presencia autónoma.

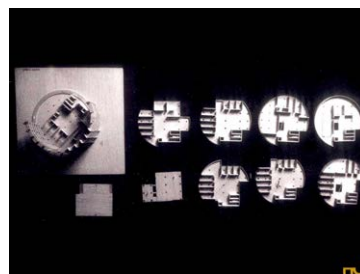
Las distintas ordenaciones del *Capitolio* de Chandigarh se mueven entre dos extremos que es imposible reconciliar mediante mecanismos de espacio perspectivo. Por arriba, el definido por la aritmética fundamental que organiza y recorta el espacio donde se desarrolla la gran composición de la “cabeza de la ciudad”; y que se expresa en la figura de dos grandes cuadrados de 800×800 m y sus submúltiplos, y, por abajo, el de las piezas solitarias y sus interrelaciones ópticas. A ello se agregan dos elementos no menos importantes: uno, probablemente limitado al diálogo más privado –e incontrolable– entre Le Corbusier y la India, corresponde a los gestos simbólicos de las distintas “formas acústicas”; y el otro, de mayores consecuencias



Sociedad de Hilanderos, Ahmedabad, 1954-1957
vista suroeste



Villa Shodan, Ahmedabad vista oeste



Embajada de Francia, Brasilia, 1963-1964, las ocho plantas de la Cancillería desplegadas



Embajada de Francia, Brasilia, 1963-1964,
Residencia del embajador, vista norte



Iglesia de Saint Pierre, Firminy, 1963
(acabada 2003), interior



Centro Carpenter, Harvard, New York, 1961, vista
oeste

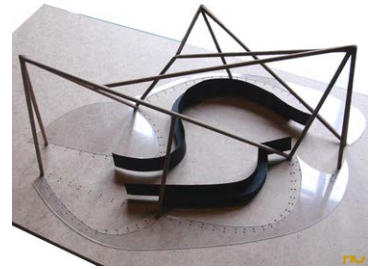
en su obra final, es el papel asignado al *brise-soleil*. Este se transforma en una herramienta capaz de estabilizar las fachadas de unos volúmenes más ambiguos formalmente y alejados de los sólidos de Filebo; de controlar sus bordes amenazados; de dominar sus límites cuando la libertad del *pan de verre* comienza a sustituir las rigideces de la *fenêtre en longueur*; de ser medida y textura; de aportar "a la arquitectura la carne de la escultura, los volúmenes significativos..." como anunciaba el texto de 1946.

Esta diferencia que se establece entre la autonomía expresiva de la corteza del *brise-soleil* y la delgada epidermis purista es paralela a la existente en los otros elementos, cuya fuerza plástica aumenta: las rampas y las cubiertas. A la "pintura arquitecturada" del purismo, corresponde ahora su inversión: "arquitectura pintada" o "esculpida". Lugar situado entre el espacio interior y el exterior, el *brise-soleil* es capaz de alojar dos mundos: uno de silueta nítida, denso, volumétrico, racional, y otro de silueta variable, iluminado o en sombras, capaz de alojar la intimidad, la memoria, la ilusión o la sorpresa. El primero se encuentra en la ciudad cuadrangular, en las urdimbres textiles, en las formas que el hombre ha elegido para organizar el mundo y dominarlo. El segundo puede encontrarse en el arabesco, en la lacería gótica que Ruskin amaba, en los vitrales, en las formas que el hombre ha inventado para reivindicar su unión armónica con el mundo. Impregnada por el espíritu del primero, buscando hacer evidente la organización como presencia real, como condición natural del edificio, está la figura que, ya transparentada por el muro de cristal de la *Cité de Refuge* (1929-1933), emerge y atraviesa su lámina para alcanzar el espesor de la *Unité d'habitation* en Firminy (1968). Más próximos al segundo están los *brise-soleil* que, comenzando por el *Proyecto E* de Argel (1939), acaban incorporando vagos significados las figuras de Chandigarh, obligándolas a *hablar* y a *cruzar* los vacíos que las separan.

Pero existen otras obras en que el *brise-soleil* se presenta como un marco sutil, en que los objetos y las sombras intercambian posiciones y fuerzas, fluctuando –como en Ronchamp– entre los distintos planos, pero capaz de transformarse en parte del juego principal que define la obra. En ellas, no solo hay yuxtaposición, sino superposición, distintas escalas de lectura, montaje simultáneo. Las figuras resultantes, que, a diferencia de las otras, parecen presentarse "en proceso", "a medio hacer", tienen

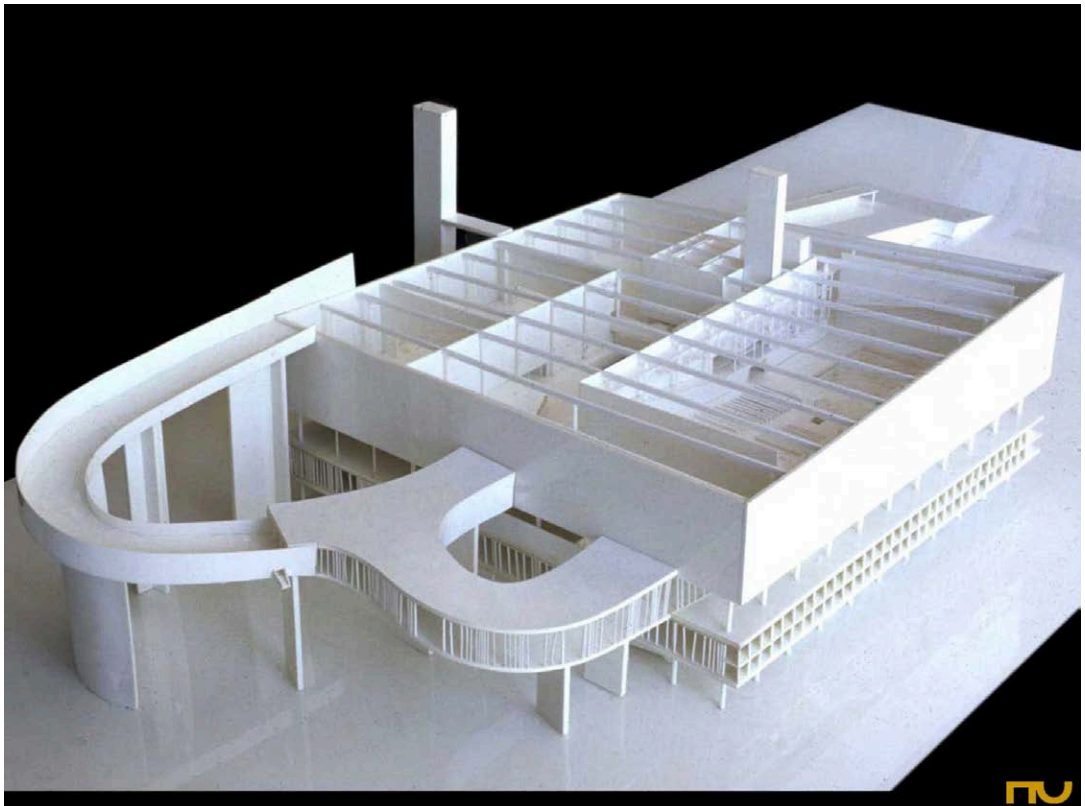


su origen en la *Casa Curutchet* en La Plata (1949) o en la *Fábrica Claude et Duval* de Saint-Dié (1949) y, pasando por la *Villa Shodan* o la *Sociedad de Hilanderos* de Ahmedabad (1955), llegan hasta los últimos proyectos, como el *Centro Carpenter* (1961), el *Centro de Cálculo Electrónico* de Olivetti en Milán (1963), la *Embajada de Francia* en Brasilia (1964) o el *Palacio de Congresos* de Estrasburgo (1964). Asimismo, en estas obras tardías, la rampa cobra importancia, más allá de su función de mera conductora de la *promenade*, para incorporarse como elemento de la composición final con una gran contundencia física, ya no como sugerencia de movimiento sino como sublimación de la acción, sin la cual no hay objeto completo, ni sujeto, ni espacio. Los herederos de Le Corbusier, desperdigados tras el último CIAM en Dubrovnik, continuarán trabajando sobre algunos de estos fragmentos inconclusos de sus últimas investigaciones.



Pabellón Philips, Bruselas, 1957, estructura y recorrido interior

Palacio de Congresos, Estrasburgo, 1964 (proyecto), vista planta 4 desde norte





Bibliografía específica

ALLEN BROOKS, H. (1982): *The Le Corbusier Archive*. 32 volúmenes de dibujos. Nueva York, París: Garland-Fondation Le Corbusier.

BIOT, F.; PERROT, F. (1985): *Le Corbusier et l'architecture sacrée. Sainte-Marie-de-La Tourette, Evéux*. Lyon: La Manufacture.

CALATRAVA, J., et al. (2009): *Doblando el ángulo recto. Siete ensayos en torno a Le Corbusier*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

CASCIATO, M., et al. (2010): *Chandigarh 1956: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jane Drew, E. Maxwell Fry*. Prólogo de S. Von Moos. Zúrich: Scheidegger & Spiess.

COHEN, J.-L. (2005): *Le Corbusier, la planète comme chantier*. París: Textuel; Ginebra: Zoé.

GAST, K.-P. (2000): *Le Corbusier: Paris - Chandigarh*. Prólogo de Arthur Rüegg. Basilea, Berlín, Boston: Birkhäuser.

GARGIANI, R. (2011): *Le Corbusier, Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965: surface materials and psychophysiology of vision*. Lausana: EPFL Press; Nueva York: Routledge.

GRESLERI, G. (2001): *Le Corbusier: el programa litúrgico*. Bolonia: Compositori.

LE CORBUSIER (1971): *Oeuvre Complète: 1946-57, 1957-65, 1965-69*. Zúrich: Artemis.

LE CORBUSIER (1946): «L'espace indicible», en *Art, L'Architecture d'Aujourd'hui*, número especial, noviembre-diciembre, pp. 9-17. [Traducción castellana: Revista DC, nº 1, 1998].

LE CORBUSIER (1955): *Le Modulor 2 1955 – La parole est aux usagers*. París: L'Architecture d'Aujourd'hui. [Traducción castellana: Buenos Aires: Poseidón, 1962].

PAULY, D. (1980): *Ronchamp: Lecture d'une architecture*. París: Ophrys.

RÜEGG, Arthur (ed.) (1997): *Polychromie architecturale: Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959 = Le*



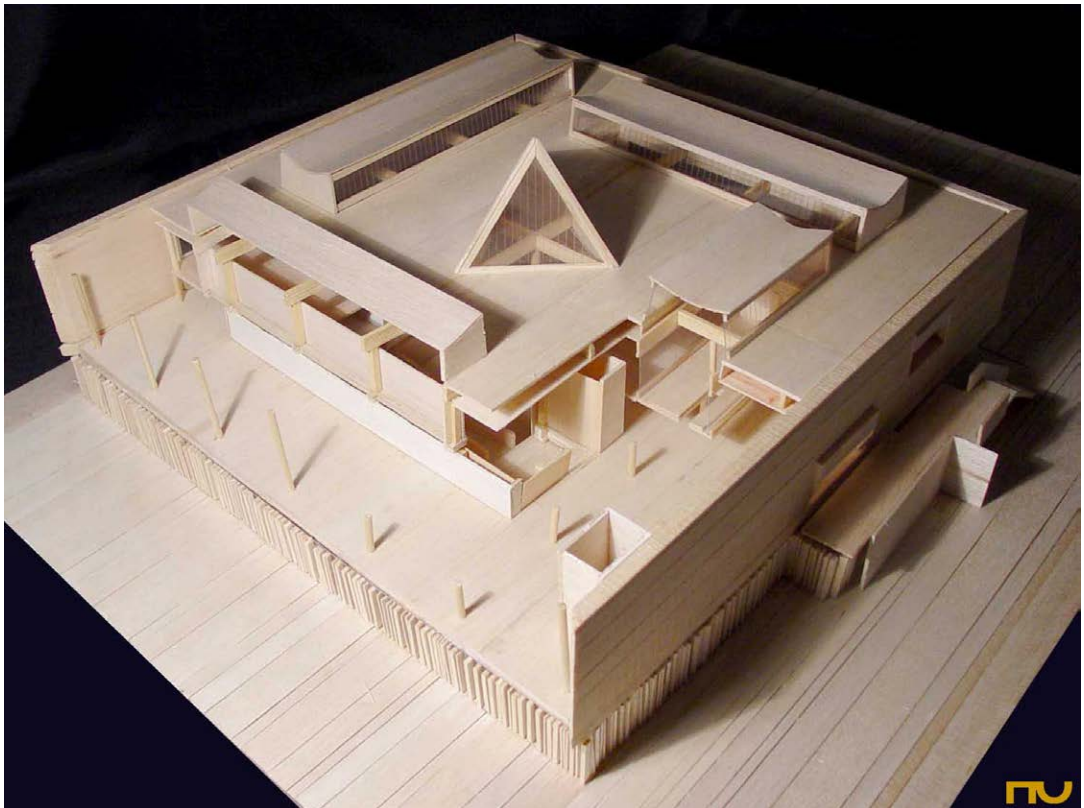
Corbusier's color keyboards from 1931 and 1959 = Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et de 1959. Basilea, Boston, Berlín: Birkhäuser.

SEKLER, E. F. (dir); CURTIS, W. (1978): *Le Corbusier at Work. The genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

TAFURI, M. (1987): "Ville: Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier". En: *Le Corbusier, une encyclopédie*. París: Centre Georges Pompidou, pp. 460-469.

WALDEN, R. (ed.) (1982) [1977]: *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*. Cambridge, MA: MIT Press.

Museo de arte occidental, Tokio, 1957-58, vista oeste



10.1. El Palacio del Gobernador. Chandigarh, 1951-1956



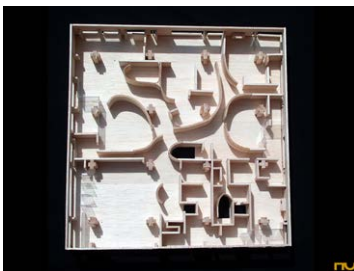
Palacio del Gobernador, fachada suroeste

El gobernador del Punjab Este había de instalarse en este edificio, que nunca llegó a construirse, con lo cual dejó incompleto el conjunto institucional que corona la ciudad de Chandigarh. De la insistencia con que Le Corbusier persigue la realización de esta obra como pieza clave del *Capitolio* son testimonios los trabajos del *atelier* entre los años 1951 y 1956, durante los cuales desarrolla un anteproyecto y hasta tres proyectos consecutivos (enero de 1954, abril-mayo de 1954 y enero de 1955-noviembre de 1956, respectivamente).



Palacio del Gobernador, fachadas sureste i noroeste

El *Palacio del Gobernador* se organiza en torno a un eje vertical, que alinea, en cuatro niveles superpuestos –tres de los cuales dobles– los servicios generales, las dependencias de representación, los apartamentos de los invitados y la residencia del gobernador. Una cuadrícula regular de 16 pilares cruciformes de hormigón fija los niveles de este montaje, que se prolonga por encima del *toit jardin*, hasta la silueta cóncava del parasol que Le Corbusier denomina *barsati*. Cada pareja de niveles se complementa contraponiendo un volumen prominente, perfilado por la acción de la luz, con uno que retrocede y queda inmerso en la sombra. Los dos niveles superiores de estancias privadas se revelan como una villa elevada sobre el podio de los niveles inferiores, divididos por la rasante de la plataforma del *Capitolio*.



Palacio del Gobernador (segunda versión), planta 4

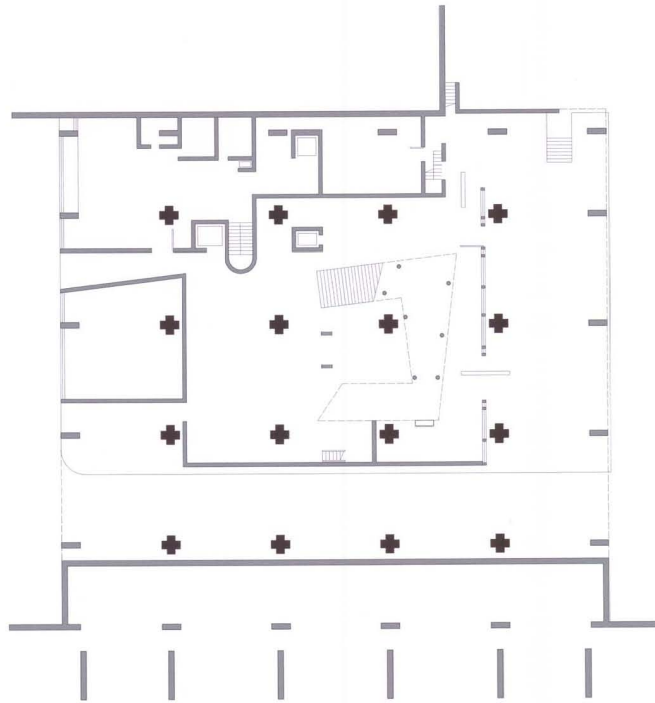
La estructura formal del *Palacio del Gobernador* recuerda dos villas *Savoye* superpuestas, reinterpretadas “a la moda tropical, a la moda india y al calendario de Le Corbusier después de 1950”, tal como escribe en la *Œuvre complète* a propósito de la *Villa Shodhan*. Parte de la “reinterpretación” consiste en el uso que Le Corbusier hace del hormigón como material único del edificio: un esqueleto *Domino* de planta cuadrada –55 m de lado en la primera versión–, sostenido por masivos pilares en cruz, unas fachadas que evolucionan a muros nítidamente perforados, de un grueso aparentemente desmesurado, un *brise-soleil* aislado delante de la sala del Estado, en contacto con la plataforma del *Capitolio* y que vincula el edificio con los jardines que lo preceden, resueltos con el mismo material. El hormigón remite al uso de encofrados para su puesta en obra; encofrados que encuentran en el *barsati* la expresión de un recipiente del hormigón en la fase plástica, pero tam-



bién del agua del monzón, que se convierte así en parte de la composición y objetivo del ritmo ascendente del eje vertical. El monzón activa el *Palacio del Gobernador* y, por extensión, el conjunto del *Capitolio*, a través de las formas que adoptan las cubiertas de los edificios, a imagen de la manera tradicional de transportar el agua sobre la cabeza, un agua que se recoge para luego ser devuelta a la Tierra, como parte de un ciclo de evaporación y lluvia. La planta libre encuentra en la segunda versión de la casa –43,5 m de lado y una luz entre pilares de 11,5 m– una expresión propia. Por contraste con la posición inmutable de los pilares en cruz, los apartamentos parecen comportarse como cuerpos a la deriva en un espacio líquido, potencialmente modelados por el movimiento del fluido que cruza la planta, pero también activados interiormente por un trazado espiral que sugiere, de nuevo, la acción del agua. El “terreno artificial” de la casa se modela con formas de aluvión que denotan sus vínculos a la llanura sedimentaria sobre la cual se construye. (PF)

Palacio del Gobernador (primera versión), fachadas noroeste y suroeste

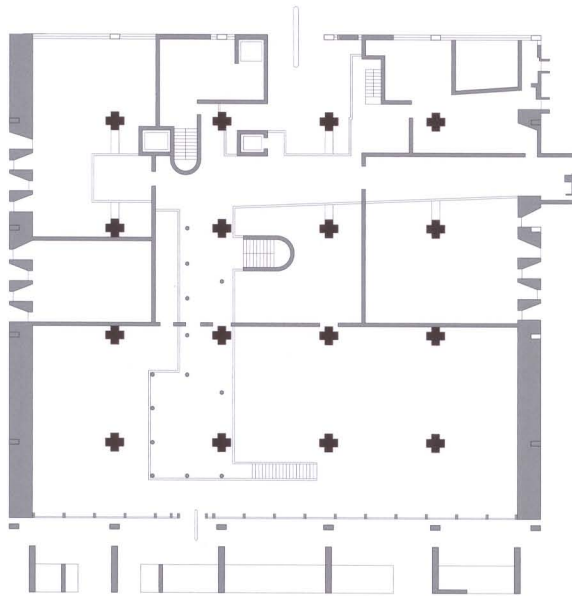




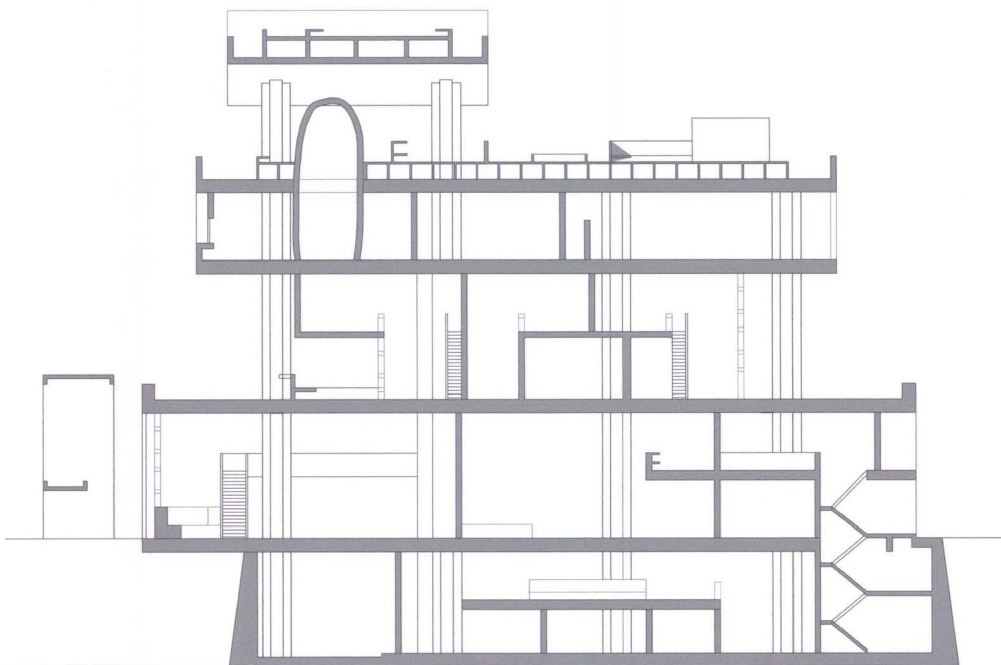
Planta Baja (Segunda versión)



Fachada suroeste



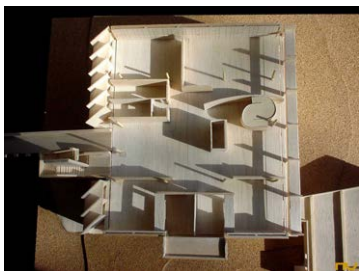
Planta 1 b (Segunda versión)



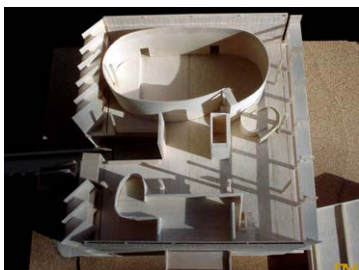
Sección longitudinal



10.2. La Sociedad de Hilanderos. Ahmedabad, 1954-1957



Sociedad de Hilanderos, planta 1



Sociedad de Hilanderos, planta 3



Sociedad de Hilanderos, fachada oeste

El programa funcional para este edificio nunca fue muy preciso; pretendía ser un club selecto, para celebrar reuniones de negocios, recepciones y conferencias, de uno de los grupos de industriales textiles de la ciudad de Ahmedabad, para alguno de cuyos miembros Le Corbusier proyectó otras obras, como las casas *Chimanbai*, *Huttesing*, *Shodhan* y *Sharabai*, o el *Museo de la Ciudad*.

El edificio se emplazaba sobre la ribera occidental del río Sabarmati, como parte de la extensión moderna y burguesa de Ahmedabad, desde la cual podía contemplarse la ciudad antigua y el quehacer cotidiano de los artesanos que lavaban y ponían a secar el algodón sobre la arena. El edificio refleja la organización social de la India, ya que separa y jerarquiza claramente los accesos, el principal de los cuales se produce a través de una rampa monumental que divide el edificio en dos estratos. La planta baja está destinada a los trabajadores, que en ningún momento se mezclan con los usuarios de las partes superiores, reservadas para los altos cargos de la asociación y para la casta a que estos pertenecen.

Le Corbusier presenta una planta libre de 27×27 m (incluyendo el *brise-soleil*), en la cual los elementos interiores se ordenan dentro de una trama estructural ortogonal de referencia, donde se constata el uso del Modulor. Se trata de una matriz irregular, formada por luces entre pilares de 7,44 y de 6,35 m. La luz mayor comprende el núcleo central de ascensores y, a partir de esta, a un lado y al otro, a 6,35 m, se colocan las crujías de pilares siguientes. La posición de los *brise-soleils* tampoco es casual: a 7,44 m de la crujía central. El *brise-soleil* que da al este es perpendicular a la fachada y tiene 1,10 m de profundidad, mientras que el que da a oeste se gira 45 grados y tiene 2,26 m de profundidad. Tanto los pilares como los forjados, las escaleras, la rampa y los dos *brise-soleils* están contruidos en hormigón armado, mientras que los muros de cierre son de ladrillo visto. El resto de tabiques divisorios son revocados y pintados, o bien se revisten de madera, como en el caso del auditorio.

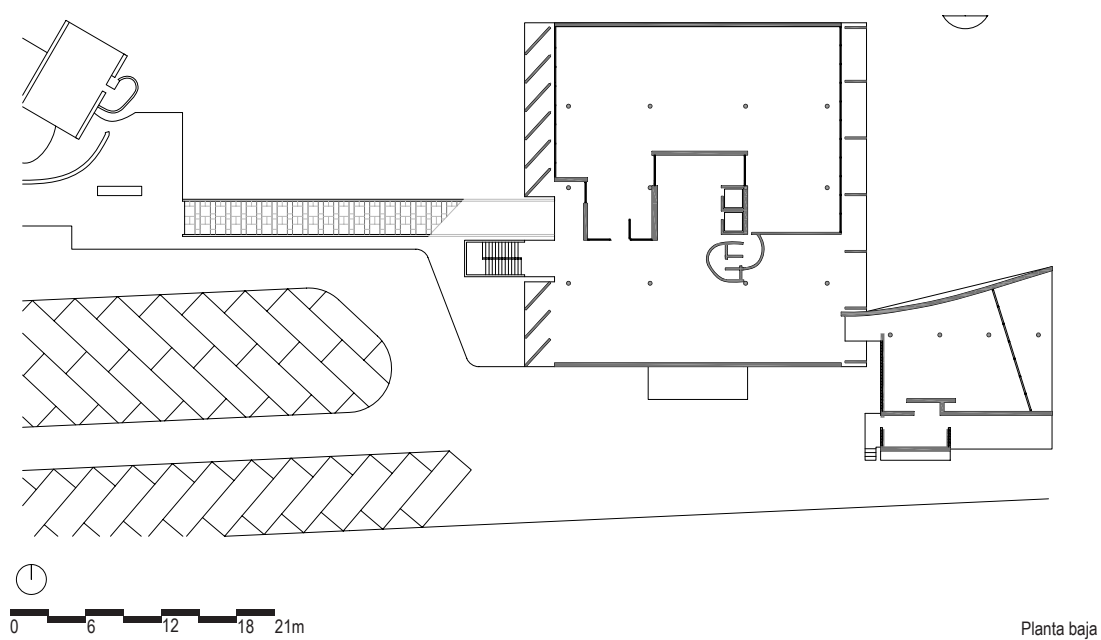
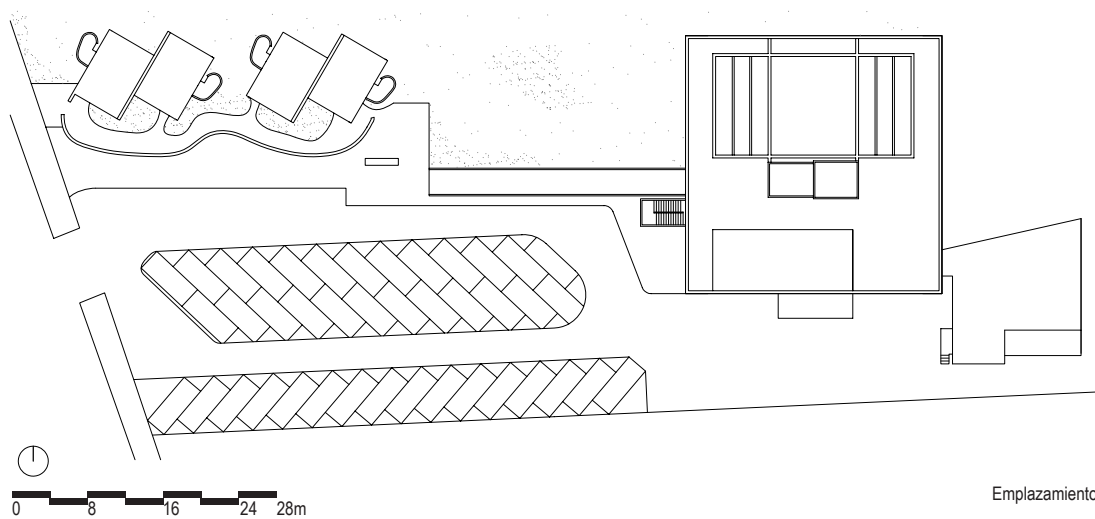
El *brise-soleil* unificador, la rampa como recorrido ceremonial o la escalera saliente a modo de centinela que cuida la gran puerta de acceso recuerdan las sugerencias que

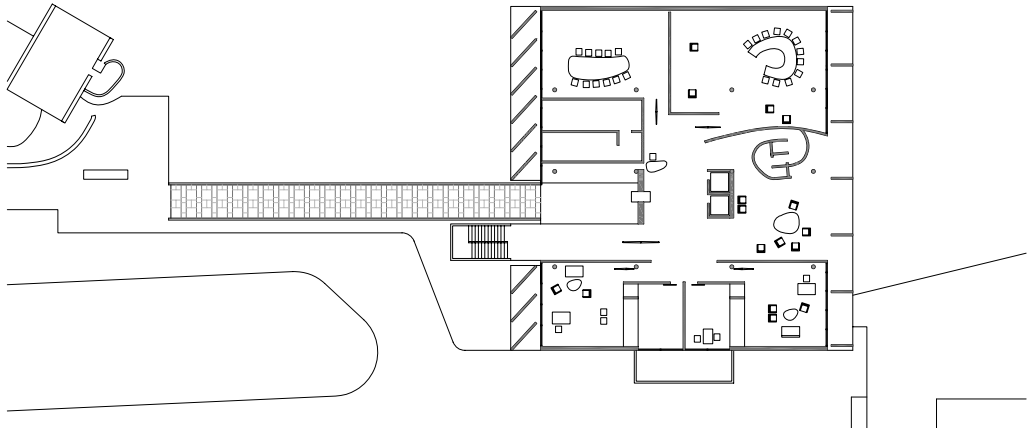


hacía en su artículo “*Une maison, un palais*.” Pero, como en otras obras de la época, la rampa no es mera invitación a la *promenade architecturale*, sino una forma que funciona visualmente en varias escalas: con el volumen principal del edificio, con los rectángulos y las diagonales de la fachada, con los planos curvos de baja altura de los servicios y el bar de la planta segunda, o con el gran plano curvo inclinado que envuelve el auditorio. En el auditorio –culminación del recorrido–, se eliminan las interrupciones y el espacio explota a través de dos mecanismos fundamentales: el techo curvo de la cubierta, combado hacia abajo para expresar la presión del agua, y el dispositivo óptico que nos hace percibir las paredes como un plano en espiral ascendente. Tanto las proporciones de los paneles como la inclinación de las líneas principales con respecto al suelo se regulan según las proporciones áureas. (FAP)

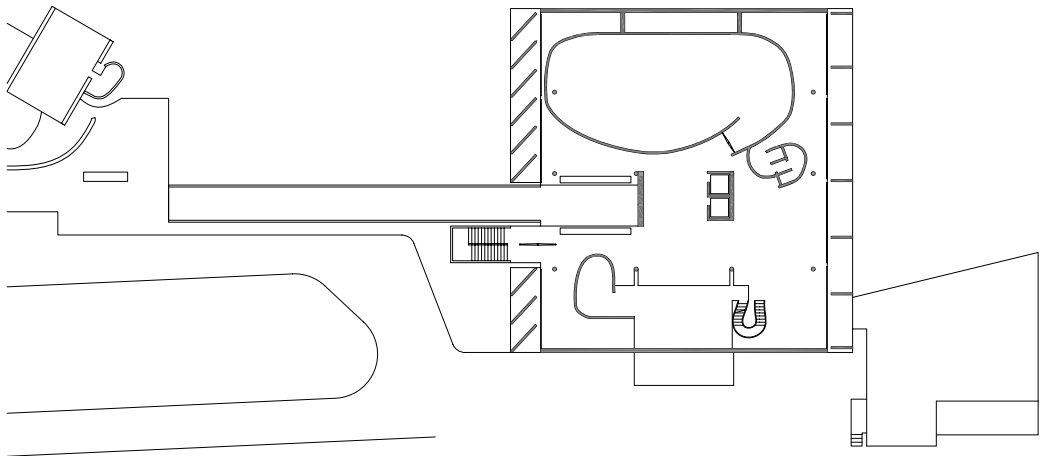
Sociedad de Hilanderos, fachada este



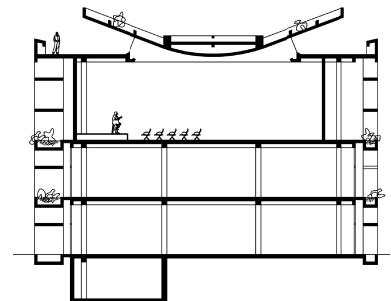
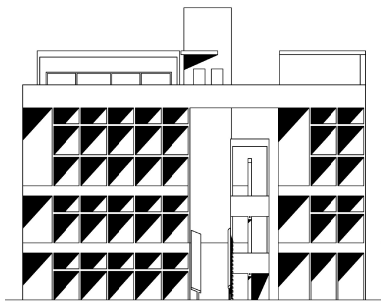




Planta primera

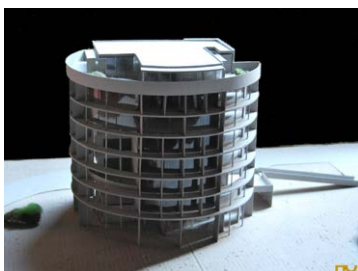


Planta segunda



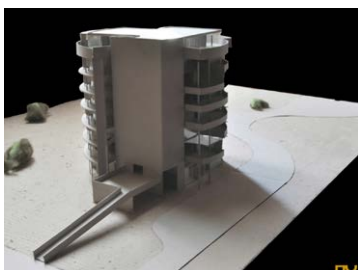
Alzado principal (oeste) y sección transversal

10.3. La Embajada de Francia. Brasilia, 1961-1965



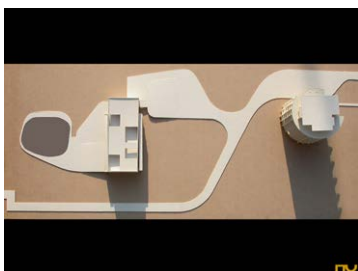
Embajada de Francia, Cancillería, vista oeste

En 1959, se transmite a Le Corbusier el deseo del presidente brasileño Juscelino Kubitschek de realizar el proyecto de la Embajada de Francia en Brasilia, la capital del país en construcción, y así proseguir la colaboración iniciada con el proyecto para la *Casa del Brasil* en la Ciudad Universitaria de París entre 1957 y 1959. El contrato se firma en enero de 1960 y la elaboración del programa y croquis del futuro edificio se alarga hasta junio de 1963, fecha en que el arquitecto envía un primer anteproyecto. La entrega de los planos definitivos se produce en junio de 1964, pero los costos de construcción y algunos problemas burocráticos provocan la interrupción del proyecto. Tras la muerte de Le Corbusier, se decide construir el edificio, duplicando su superficie, y el trabajo se encarga a Guillermo Jullian de la Fuente, joven colaborador de Le Corbusier en este proyecto y en el del *Hospital de Venecia*.



Embajada de Francia, Cancillería, vista sur

El edificio se emplazaba en una parcela de forma rectangular, de 240 m de largo por 100 m de ancho, situada al sureste del Eixo Monumental de Brasilia, entre el ala del Rodoviário y el lago. Había dos calles de acceso en los extremos de la parcela, una principal, la Avenida das Nações, y otra más secundaria, en el otro extremo. Los primeros esbozos comienzan dividiendo el programa funcional en dos partes bien diferenciadas: la residencia del embajador, por un lado, y la *Cancillería*, que aloja las estancias administrativas, por otro. Inicialmente, la *Cancillería* se planteaba dividida en dos cuerpos en forma de "U", que conformaban, a modo de greca, dos patios a ambos lados de la calle de servicio que atravesaba la parcela. Por su parte, la residencia se entendía como un suma de cuerpos que se extendían de manera irregular, adaptando algunas de las propuestas del *Hospital de Venecia*.



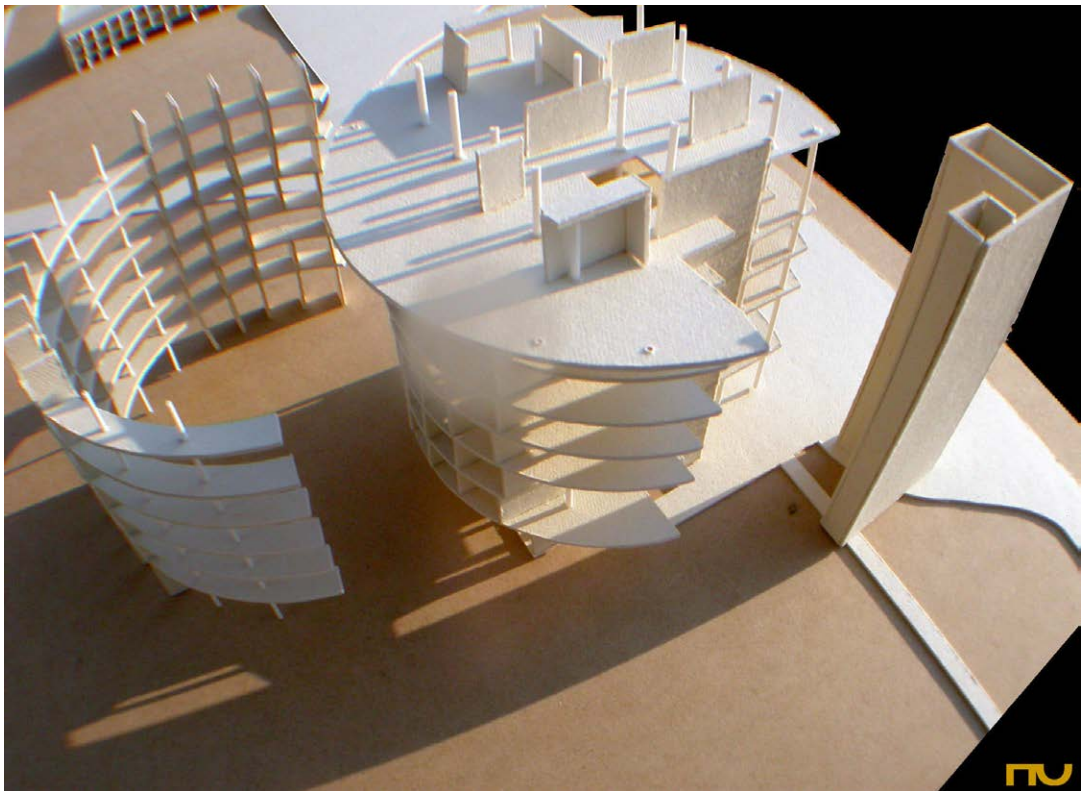
Embajada de Francia, Cancillería y Residencia del Embajador

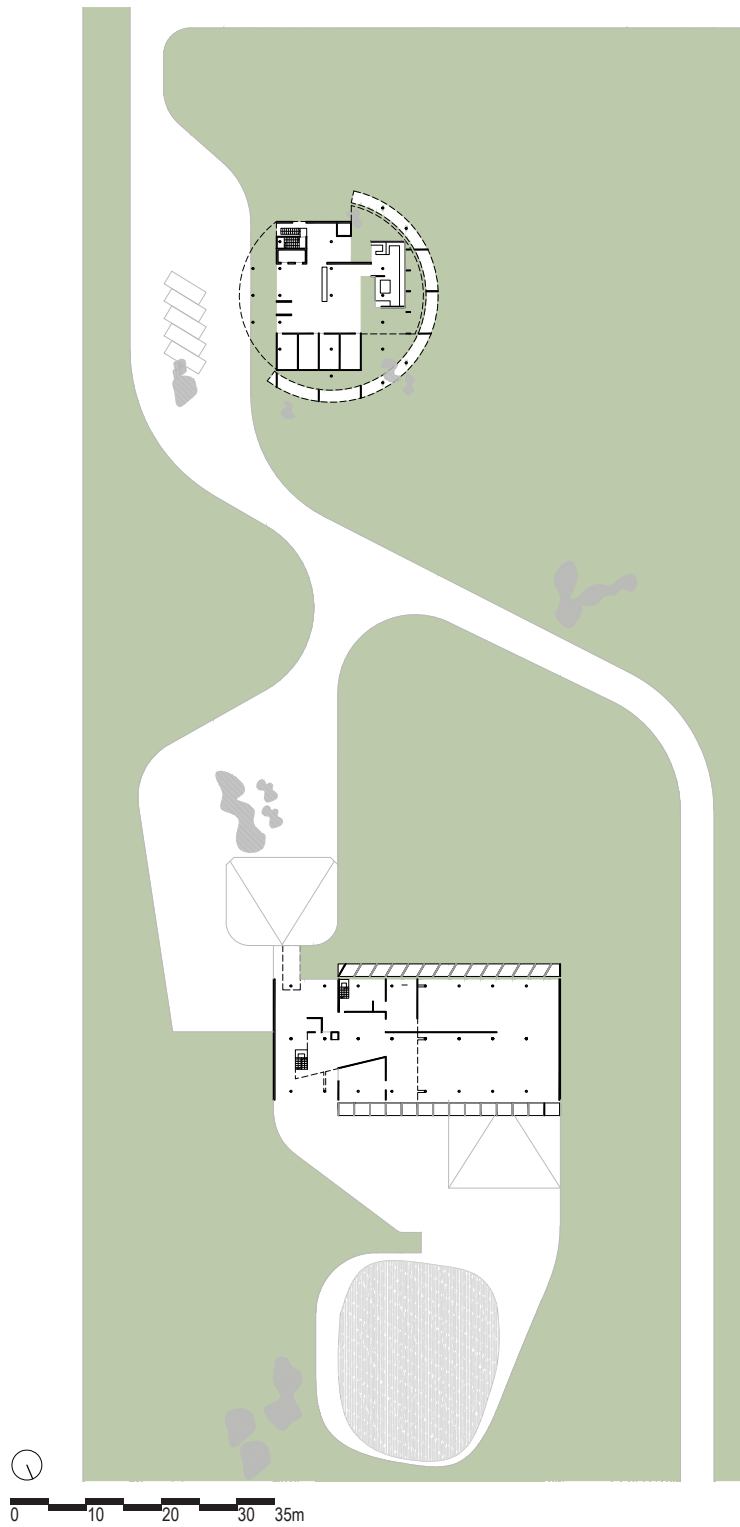
Aun manteniendo la división en dos sectores funcionales, Le Corbusier abandona esa primera idea de ocupación del terreno y encuentra la forma definitiva, simplificando la geometría de las piezas y sirviéndose de un lenguaje frecuente en sus últimos proyectos, como el *Centro Carpenter* o el *Palacio de Congresos* de Estrasburgo, que incorpora el uso de los *ondulatoires* o del *brise-soleil*. La *Cancillería* pasa a ser un prisma cilíndrico excavado en su parte suroeste, de unos 26 m de altura y 15 m de radio máximo, con la recepción en la planta baja y 8 pisos de despachos, distribuidos de manera ortogonal y envueltos



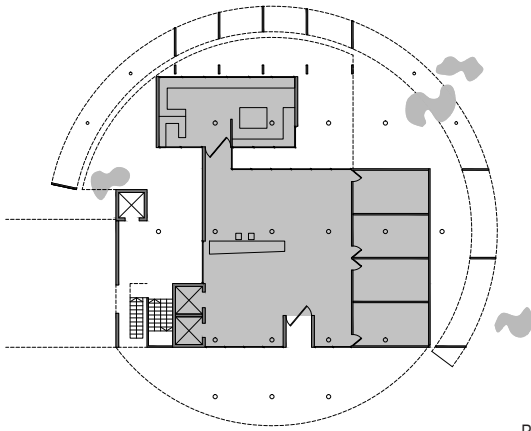
por un *brise-soleil* que resigue el perímetro curvo de la fachada en la zona noreste, la más afectada por la radiación solar. La *residencia* del embajador se transforma en una caja rectangular de $42 \times 17,20$ m, dispuesta en el sentido perpendicular de la parcela con sendos *brise-soleils* en las fachadas este y oeste. Su menor altura, de 10 m (-PB +3), contrasta con el cuerpo más alto de la *Cancillería*, que le otorga las mejores vistas y marca su presencia en el paisaje. La oposición de los dos volúmenes y programas resulta evidente: la *Cancillería*, alta, circular, dinámica, absorbe la variedad de movimientos interiores propios de su función y los movimientos exteriores que los cambios solares provocan en el *brise-soleil* de la fachada, y la residencia, baja, alargada, rectangular y asentada sobre el terreno muestra un tono más calmado y enraizado en el entorno. Esta diferencia se ve acentuada por el trayecto que sigue la vía de servicio, que cruza la parcela en diagonal y marca, de manera más clara, el territorio propio de cada una de las piezas. (OHR)

Embajada de Francia, Cancillería, despiece *brise soleil*

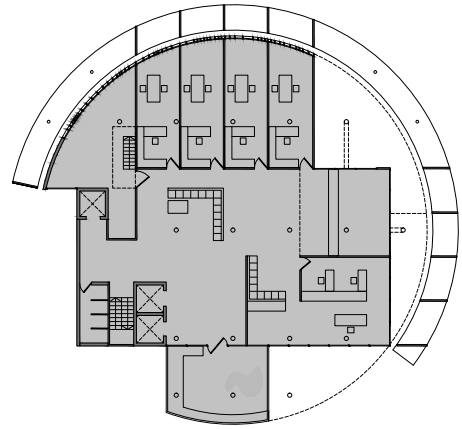




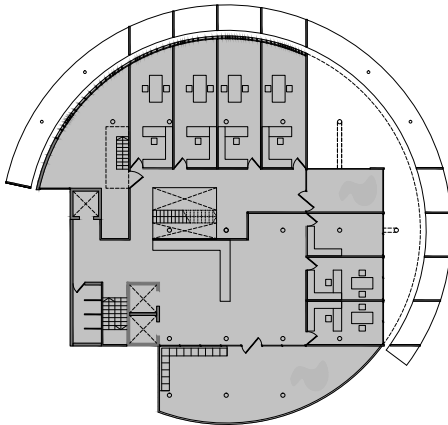
Emplazamiento y alzado



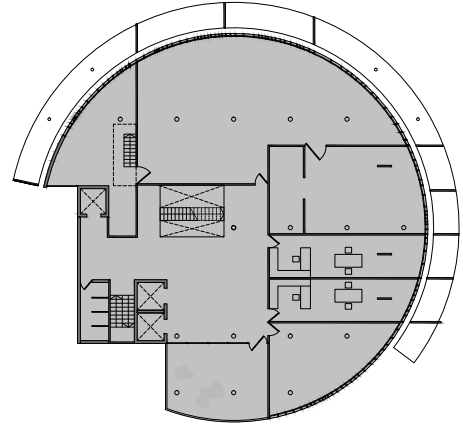
P0



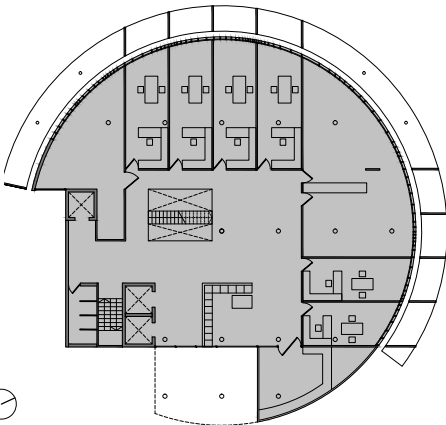
P1



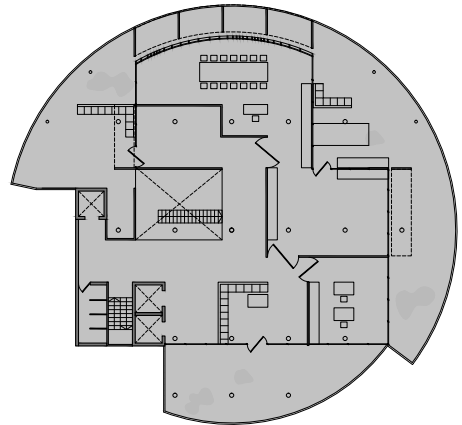
P4



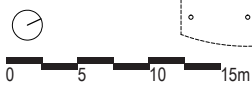
P5



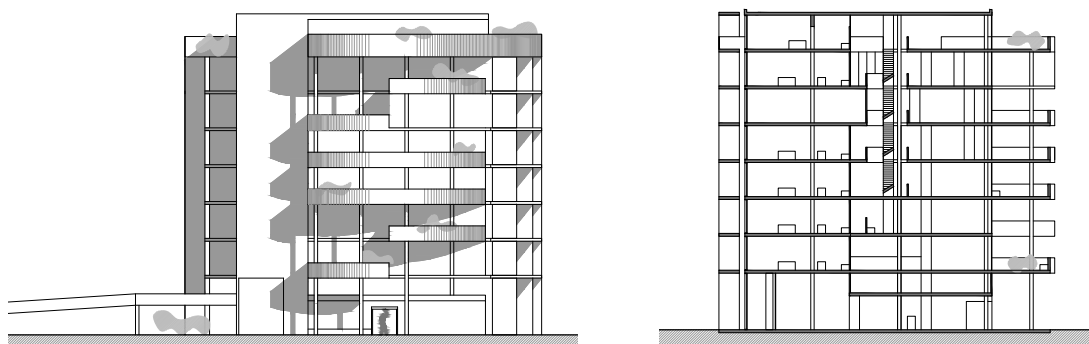
P6



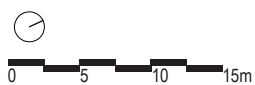
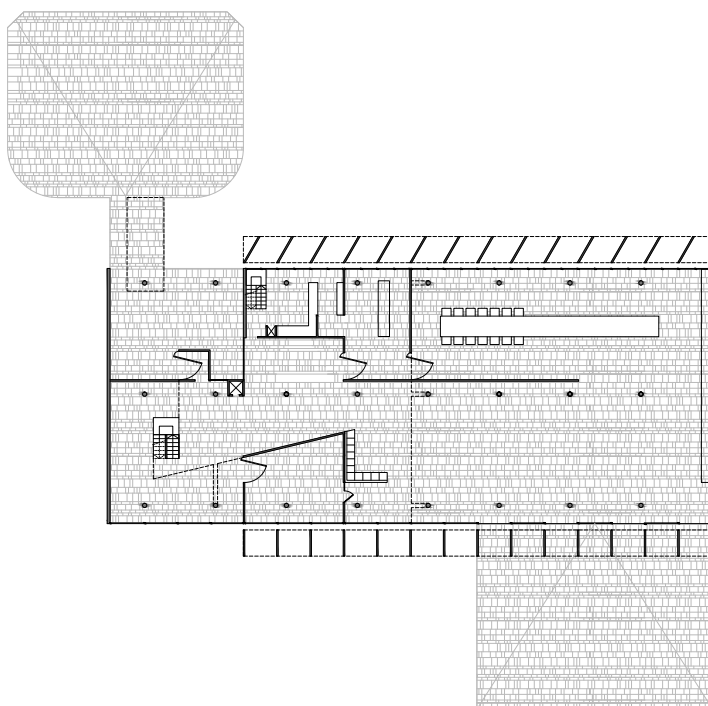
P7



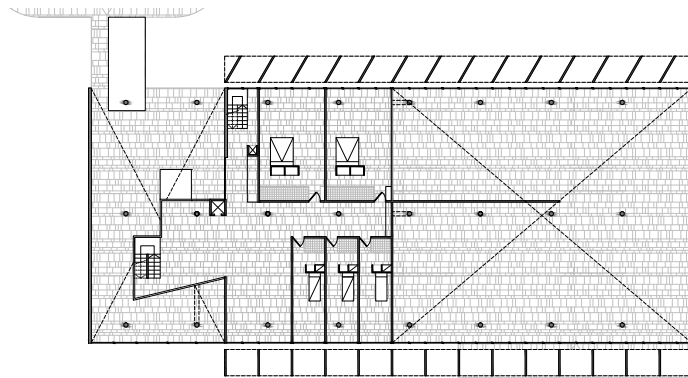
Cancillería, plantas 0 a 7



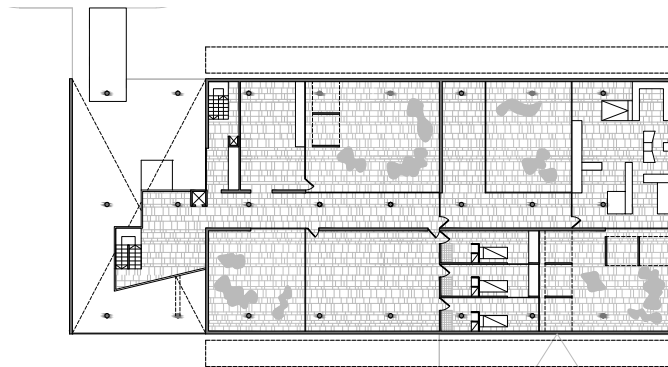
Cancillería, fachada sur y sección



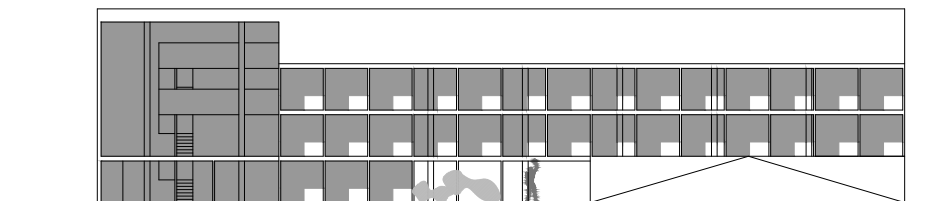
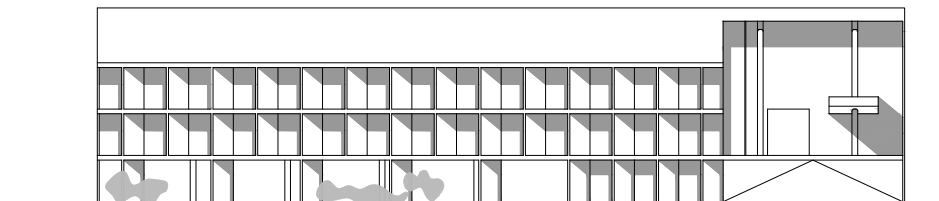
Residencia del Embajador, planta primera



Residencia del Embajador, planta segunda



Residencia del Embajador, planta tercera



Residencia del Embajador, fachadas noreste y suroeste

Neoempirismo y nueva monumentalidad

Contra la estricta interpretación funcionalista, la arquitectura escandinava de la posguerra esgrime una nueva palabra clave –*spontanitet*–, para expresar la intención de una aproximación más naturalista e informal al proyecto. Difundida durante el período del conflicto bélico, esta actitud arraigará también en Inglaterra –vale la pena recordar el lenguaje de las primeras *new towns*–, unida a una serie de valores, como la actividad cooperativa, el cuidadoso detallismo, la antimonumentalidad o el respeto por el medio ambiente, envueltos en un suave espíritu vanguardista que ofrece la cara arquitectónico-urbanística del *welfare state* nórdico. Las revistas inglesas lo rebautizarán en términos de estilo: *neoempirismo*. Si las obras de Erik Gunnar Asplund (1885-1940), Sune Lindström y Sven Markelius –director del *Plan regulador de Estocolmo*– actúan como ejemplos seminales de esta orientación, la obra del danés Arne Jacobsen (1902-1971) muestra una convergencia creciente entre los valores tradicionales y la búsqueda de una calidad tecnológica.

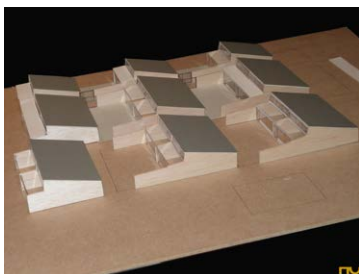
En sus primeros proyectos, Jacobsen manifiesta una intención clara de enfatizar las partes simbólicas del programa, mantener las lógicas compositivas clásicas y buscar un equilibrio con el paisaje. El proyecto del *Ayuntamiento de Aarhus* (1937-1942) ordena las fachadas de sus cuatro volúmenes significativos mediante una retícula abstracta, que se hace esqueleto en el gran *campanile* y en su reloj monumental. La utilización de un marco estructural ordenador recuerda la ampliación del *Ayuntamiento de Gotem-*



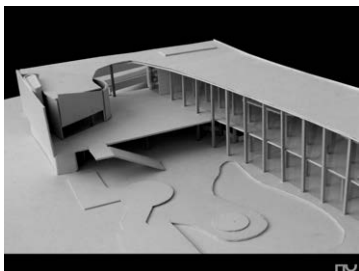
Arne Jacobsen, Ayuntamiento de Aarhus, 1937-1942, vista noreste



Arne Jacobsen, Ayuntamiento de Sollero, 1939-1942, acceso principal



Arne Jacobsen, Escuela primaria, Munkegaard, 1951, detalle grupo de aulas



Pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Nueva York, 1939, vista desde el jardín interior hacia pórtico de acceso



Oscar Niemeyer, Yacht Club, Pampulha, Belo Horizonte, 1940-1942, fachada lateral

burgo de Asplund y algunos ejemplos urbanos italianos, entre ellos la *Casa del Fascio* en Como (1932-1936). En el *Ayuntamiento de Søllerød* (1939-1942), se repiten las premisas del anterior, aunque un delicado trabajo de revestimiento de piedra gris y la modulación de la carpintería permiten exhibir las partes significativas de una manera más equilibrada y menos nostálgica.

La obra de Jacobsen en la posguerra mantiene el rigor compositivo y la preocupación por los detalles interiores de su primera etapa, pero con una mirada cada vez más atenta a los signos de lo tecnológico, a “lo absoluto artificial” del territorio urbanizado, que le hace reducir sus trazos a lo mínimo indispensable. La referencia norteamericana es indudable; con toda claridad, el *Edificio SAS-Hotel Royal* de Copenhague (1957-1962) se inspira en la *Lever House* del SOM (1952) y el *Ayuntamiento de Rødovre* (1954-1956) recuerda el *General Motors Technical Center* de Eero Saarinen (1949-1955) –en el fondo, todos deudores de Mies–, aunque Jacobsen, en sus justificaciones, insista siempre en sus valores iniciales: naturaleza y proporción.

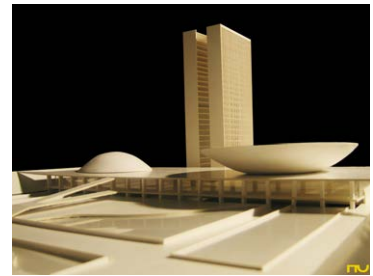
En el otro extremo, el replanteamiento de las relaciones entre arquitectura moderna, gusto altoburgués y procesos políticos de corte populista en los países emergentes al final de la contienda europea coincide con las reflexiones de Giedion sobre las relaciones entre monumentalidad, democracia y arquitectura moderna (vale la pena recordar, por ejemplo, los *Nine Points on Monumentality*, de 1942). En Brasil, la fusión de sintagmas lecorbusieranos con el discurso sobre el “legado histórico” y el barroco da lugar a una argumentación y a un lenguaje que pretende satisfacer las necesidades de *grandeur* y las aspiraciones positivistas de un “espacio educador” del joven Estado –*Estado Novo*– encabezado por Getúlio Vargas. Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012) y Affonso Reidy (1909-1964) son los actores inaugurales de este proceso: Río de Janeiro, São Paulo y Brasilia, sus principales escenarios, y las revistas *Modulo*, *Habitat* y *PDF*, sus principales órganos de difusión y validación internacional.

Tres encargos oficiales muy tempranos tienen, como denominador común, la presencia de Oscar Niemeyer como diseñador principal: el edificio del *Ministerio de Educación y Sanidad* en Río (1937), el *Pabellón del Brasil* en Nueva York (1939) y el *Conjunto de Pampulha* (1942). Ellos revelan el rápido paso de la ortodoxia lecorbusierana a una

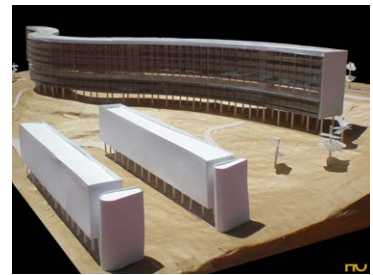


fenomenización formal de estética definida y original en la cual no están ausentes los mitos de la feraz naturaleza tropical, paralelos a los aaltianos del lago, el bosque y las auroras boreales. Pero, en Brasil, la argumentación se enriquece con el reconocimiento de la tradición barroca y una cierta tendencia a la etnografía, propia del nacionalismo brasileño. Formas libres realizadas en hormigón armado, marquesinas sinuosas, grandes rampas curvadas, dificultad para diferenciar cualitativamente el interior del exterior, extrañamiento con respecto a la ciudad existente, acompañamientos ajardinados de Burle Marx; contra el *homo faber* canónico del racionalismo, Niemeyer se exhibe como un atlético *homo ludens*. Brasilia (1956) cierra el círculo iniciado a principios de los años treinta y se presenta con todos los elementos y símbolos (la cruz, el pájaro con sus alas abiertas, etc.) de una verdadera *civitas* civilizadora, no como una mera *urbs* moderna. Las reacciones de la crítica internacional son dignas de análisis. En 1943, el MOMA de Nueva York presenta una exposición de arquitectura moderna brasileña –“Brazil builds”– en que celebra los primeros logros. Pero la crítica europea, que vive las laceraciones de la posguerra, no le perdona lo que ve como una peligrosa pérdida del imperativo ético, inherente al racionalismo, y los calificativos son duros: “irracional”, según Pevsner; “neoexpresionista”, según Zevi; “formalista”, según Max Bill. Solo Dorfles –que utiliza el calificativo “neobarroco” y, siguiendo probablemente a Giedion, compara Aalto y Niemeyer– intenta comprender esta arquitectura, en sus propios términos.

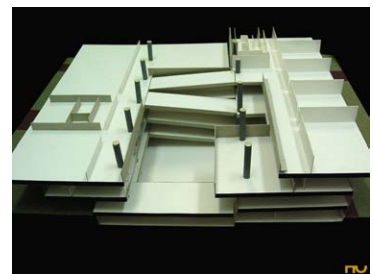
Por su parte, Affonso Reidy, desde su responsabilidad pública en la Prefeitura de Río de Janeiro, constituye una versión complementaria, más que opuesta, a la de Niemeyer. Sus temas predilectos –el centro cívico, la unidad habitacional, la escuela, el museo, el parque– se resuelven como fragmentos educadores para una vida futura en la ciudad existente, apelando a soluciones de rasgos ingenieriles enraizadas en la poética lecorbusierana, como puede comprobarse en el *Conjunto Pedregulho* (1947-1948) y el *Museo de Arte Moderno* (1953-1954), ambos en Río de Janeiro. En paralelo, Jorge Machado Moreira se ocupa de las obras de la Ciudad Universitaria y diseña el *Instituto de Puericultura* (1953), cuya figura extendida sobre el terreno ajardinado por Burle Marx, junto con el uso de los recursos habituales del modernismo brasileño, afirman la solidez del movimiento iniciado a principios de los años treinta. En São Paulo, la obra de Rino Levi, Lina Bo Bardi,



Oscar Niemeyer, Palácio del Congreso, Brasilia, 1956-1958, vista sureste



Affonso Reidy, Conjunto residencial Pedregulho, Río de Janeiro, 1950, vista aérea oeste



Joao Vilanova Artigas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Sao Paulo, 1961-1969, rampas y hall central



Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, São Paulo, 1951,
vista sur

Oswaldo Bratke, Sergio Bernardes o João Vilanova Artigas ofrecen matices propios, determinados por las diferencias de desarrollo histórico de la ciudad, como la fuerte implantación de los “barrios jardín” desde las primeras décadas del siglo xx o las características de una sociedad marcada por la inmigración. La enérgica tectónica, basada en el uso del hormigón armado, que puede verse en las casas particulares, los clubes deportivos o la *Facultad de Arquitectura* de la Ciudad Universitaria de São Paulo, de Vilanova Artigas, lo muestran como la figura más representativa de la llamada “Escuela paulista”.

Bibliografía específica

Sobre Jacobsen y Asplund:



Lina Bo Bardi, Museo de Arte de São Paulo, 1962,
fachada

AA.VV. (1998): *Erik Gunnar Asplund: 1885-1940*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía.

ASPLUND, E. G. (1988): *Gunnar Asplund 1885-1940: The Dilemma of Classicism*. Londres: Architectural Association, 1988.

JACOBSEN, A. (1993): *Arne Jacobsen*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura.

JACOBSEN, A. (1993): *Arne Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Ediciones de Diseño.

KIDDER-SMITH, G. E. (1956): *Sweden Builds: Its Modern Architecture and Land Policy*. Nueva York: Bonnier.

LÓPEZ PÉLAEZ, J. M. (ed.) (1990): *Erik Gunnar Asplund*. Barcelona: Stylos.

SOLAGUREN-BEASCOA DEL CORRAL, F. (1989): *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili.

THAU, C.; VINDUM, K. (2001): *Arne Jacobsen*. Copenhagen: Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press.



Sobre Brasil:

BO BARDI, L. (1993): *Lina Bo Bardi*. Catálogo de exposición. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

BRUAND, Y. (1999) [1981]: *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

CARVALHO, M. (ed.) (1997): *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi-Fundação Vilanova Artigas.

COSTA, L. (1995): *Registro de una vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes.

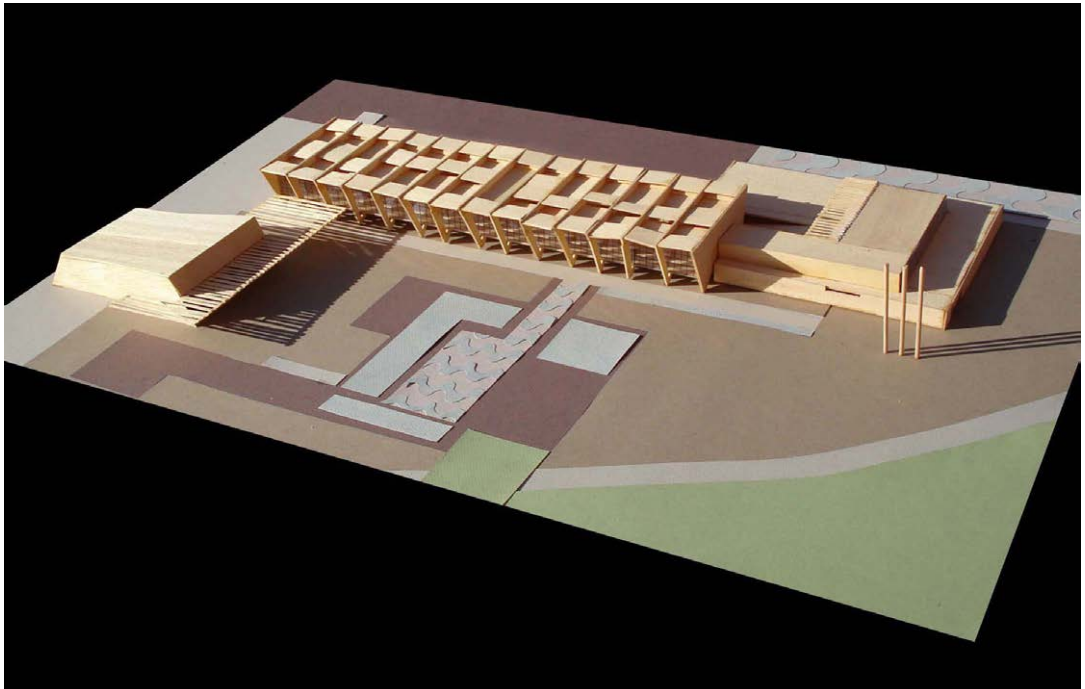
GIEDION, S.; FRANC, K. (1956): *Affonso Reidy, Works and Projects*. Nueva York: Reinhold.

GOODWIN, P. (1943): *Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942*. Nueva York: MOMA.

MINDLIN, H. E. (1956): *Modern Architecture in Brazil*. Nueva York: Reinhold.

PAPADAKI, S. (1956): *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. Nueva York: Reinhold.

Afonso Reidy, Museo de arte moderno, Río de Janeiro, 1954-1968, vista noroeste



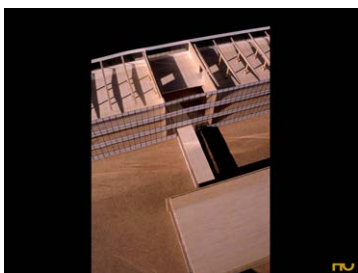
11.1. El Ayuntamiento de Rødovre, 1954-1956



Ajuntament de Rødovre, alzado oeste



Ajuntament de Rødovre, planta



Ajuntament de Rødovre, detalle planta

El *Ayuntamiento de Rødovre* se emplaza en una zona de expansión urbana, desarrollada sobre el cinturón verde que se extiende entre el lago Damhussoen y las fortificaciones de Vestvolden. Se preveía la construcción de otros edificios institucionales, pero solo se construyeron el *Ayuntamiento* (1956) y la *Biblioteca* (1969), ambos de Arne Jacobsen, y el *Centro Comunitario* (Dissing+Weitling, 1978). Si bien ello generó un espacio excesivamente abierto para ser percibido como una plaza cívica, las dimensiones del edificio (14×91 m en planta baja + 2) permiten que actúe eficazmente como articulación entre las zonas este y oeste de la ciudad. La fachada oeste mira a la ciudad, mientras que los testeros norte y sur permanecen ocultos tras alineaciones de árboles, lo cual crea un filtro visual y enmarca el paso hacia el edificio. En contraste, la fachada este ofrece la imagen de un solitario volumen horizontal apoyado serenamente sobre el plano verde.

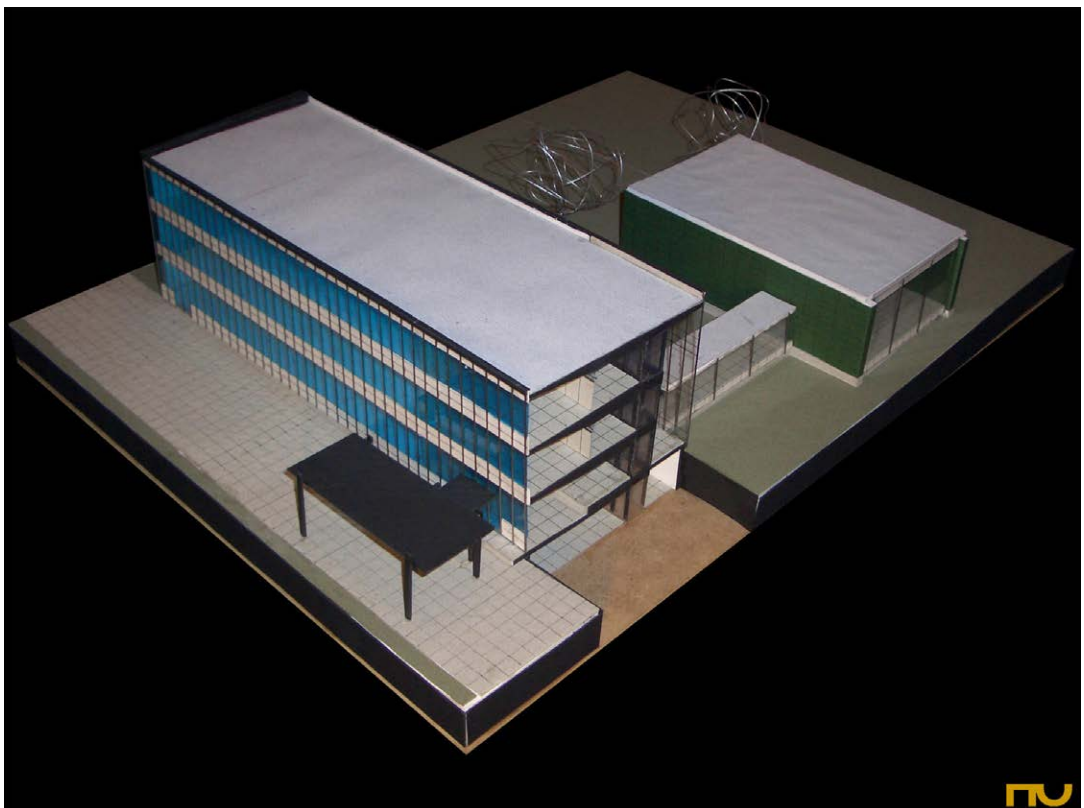
Siguiendo una característica frecuente en su obra, Jacobsen agrupa volúmenes ortogonales y les asigna funciones diferentes a cada uno. El volumen mayor recoge el vestíbulo, ligeramente escorado hacia la izquierda en medio de una planta dedicada a las zonas de trabajo. Atravesando ese espacio, se encuentra un corredor vidriado de 13 m de longitud, que conduce a la Sala del Concejo Municipal, cuya proporción (13×22 m) se desprende de la sección áurea. En la planta primera, están el despacho del alcalde en el extremo sur, así como las oficinas del auditor, de contabilidad y otras. La planta segunda está ocupada por los departamentos técnicos, una sala de recepciones y la cafetería.

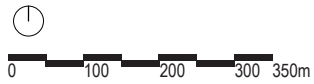
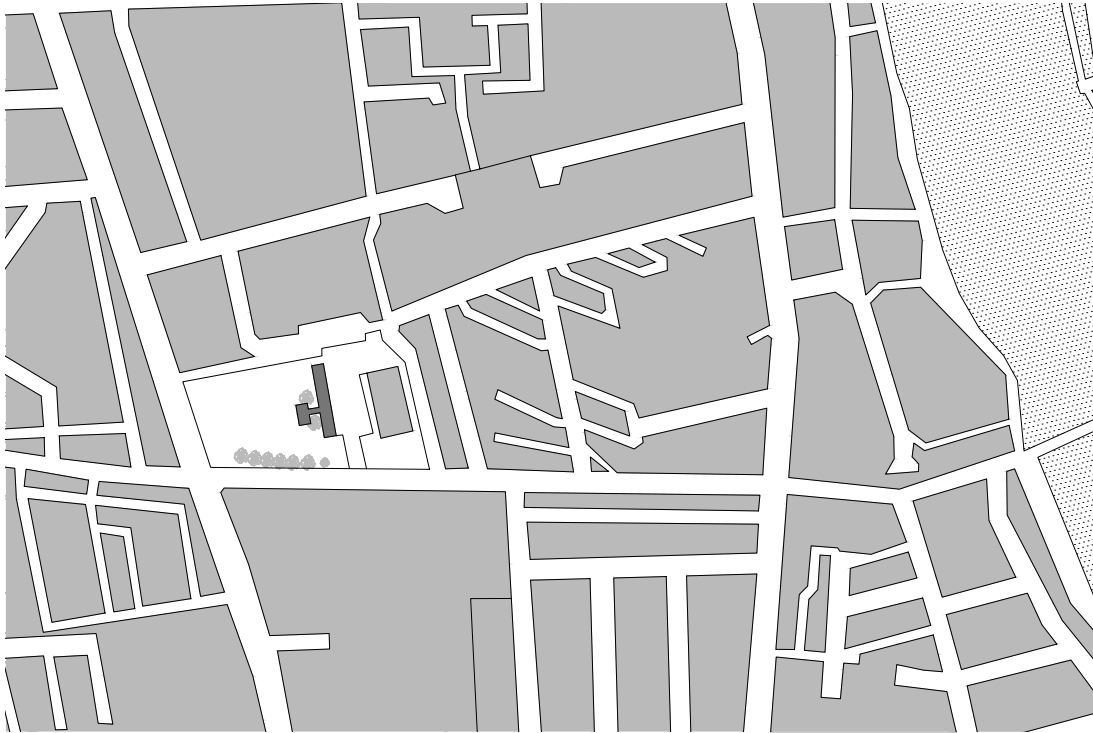
La relación de dos cuerpos articulados por una pasarela se vuelve a presentar en otras obras del maestro danés, como la *Fábrica Nøvo* (1934), el *Colegio St. Catherine* (1960), el proyecto para el *Concurso de la OMS* (1960) y el *Banco Nacional* (1966-1978), así como el esquema simétrico del corredor y su solución estructural que concentra todo el peso en dos pilares centrales, dejando el forjado en voladizo (en este caso prefabricado) hacia los lados, que se observa en el edificio de la sede de *Construcciones Jaspersen* (1955) o en el proyecto para el concurso del *Ayuntamiento de Marl* (1964).



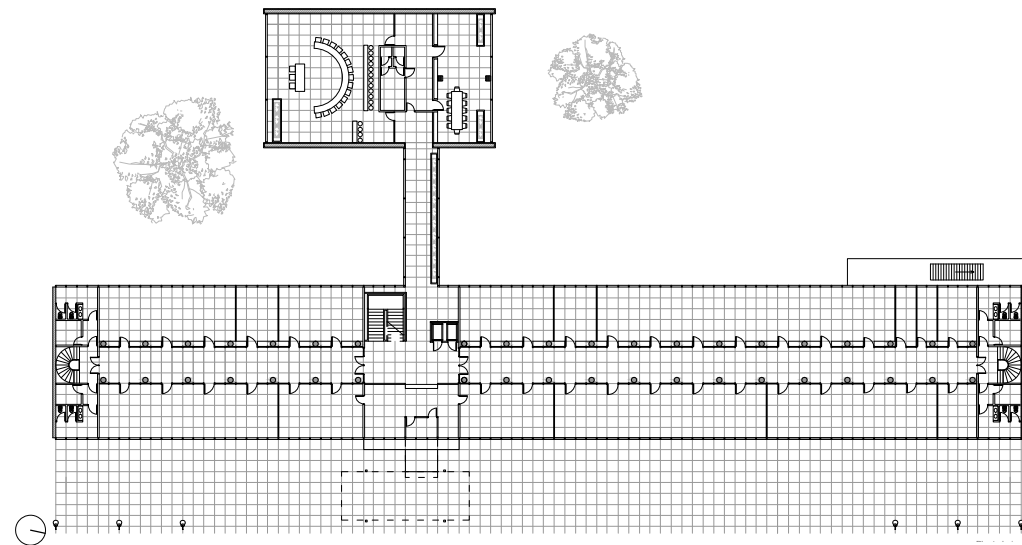
A diferencia de las fachadas de los ayuntamientos de *Aahrus* o *Søllerød*, cuyas ventanas aisladas –casi cuadradas– se disponen como perforaciones rítmicas en el plano pétreo, en *Rødovre* Jacobsen opta por un muro cortina cuya referencia es el edificio del *General Motors Technical Center* de Eero Saarinen (1949-1955). Su ritmo, predominantemente vertical, absorbe dos elementos: la ventana, de proporción 1:2, y el antepecho de vidrio mate, que responde a la sección áurea. Los testeros ciegos están revestidos en piedra negra de Solvåg; buscando enfatizar las diferencias de carácter entre los dos edificios, el muro cortina del cuerpo del Concejo se retira con respecto a los testeros, mientras que el del edificio mayor se sitúa levemente por delante. Al margen de la cuidadosa elección de los materiales, Jacobsen produce una serie de diseños para algunos elementos del mobiliario o detalles memorables, como la escalera central, en que una zanca zigzagante atraviesa el espacio sosteniendo ingravidos peldaños, o los sutiles sistemas de iluminación interior. (FAP)

Ajuntament de Rodovre, sección

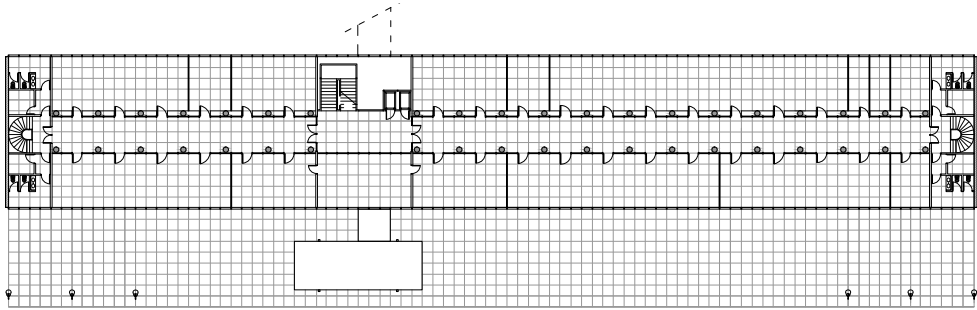




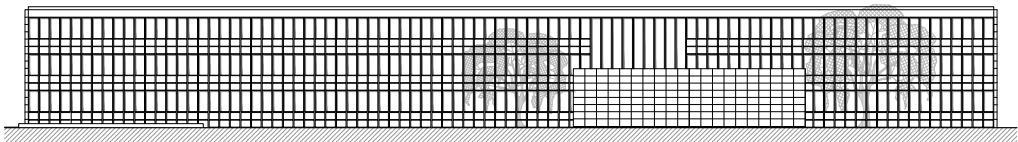
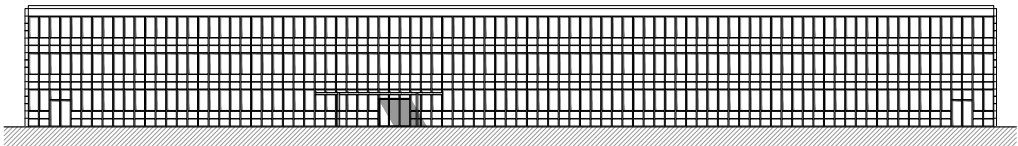
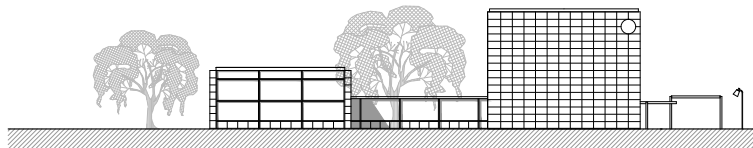
Emplazamiento



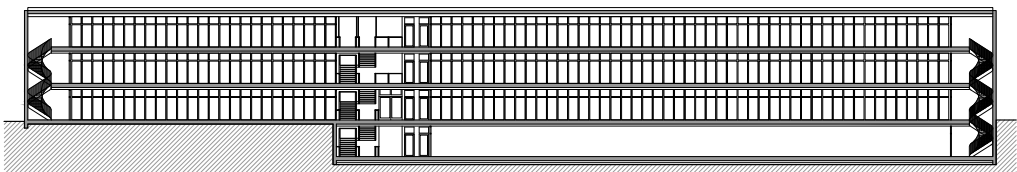
Planta baja



Planta Primera



Alzados norte, este y oeste



Sección longitudinal sur-norte



11.2. El Casino de Pampulha. Minas Gerais, 1942



Casino de Pampulha, fachada sur



Casino de Pampulha, vista suroeste



Casino de Pampulha, detalle vestíbulo

El *Casino* forma parte del grupo de edificios proyectados por Oscar Niemeyer para completar la urbanización de ocio en Pampulha, cerca de Belo Horizonte. Además del *Casino* –el edificio más grande–, este grupo incluye la iglesia de *San Francisco de Assis*, la *Sala de Baile* y el *Club Náutico*, situados alrededor de un lago artificial surgido a raíz de la construcción de una nueva presa. El encargo era significativo, porque venía de Juscelino Kubitschek, futuro presidente del Brasil y entonces gobernador de Minas Gerais, cuya capital Belo Horizonte había sido a finales del siglo XIX, un ejemplo de trazado del urbanismo ilustrado. Aunque la idea de la urbanización y del uso de estos edificios fracasó a causa de diferentes conflictos institucionales, el proceso sirvió para cimentar una relación entre Kubitschek y Niemeyer que se reeditaría, en primer lugar, en la construcción de la casa familiar del gobernador y, más tarde, en la elección de Niemeyer como el principal arquitecto de Brasilia.

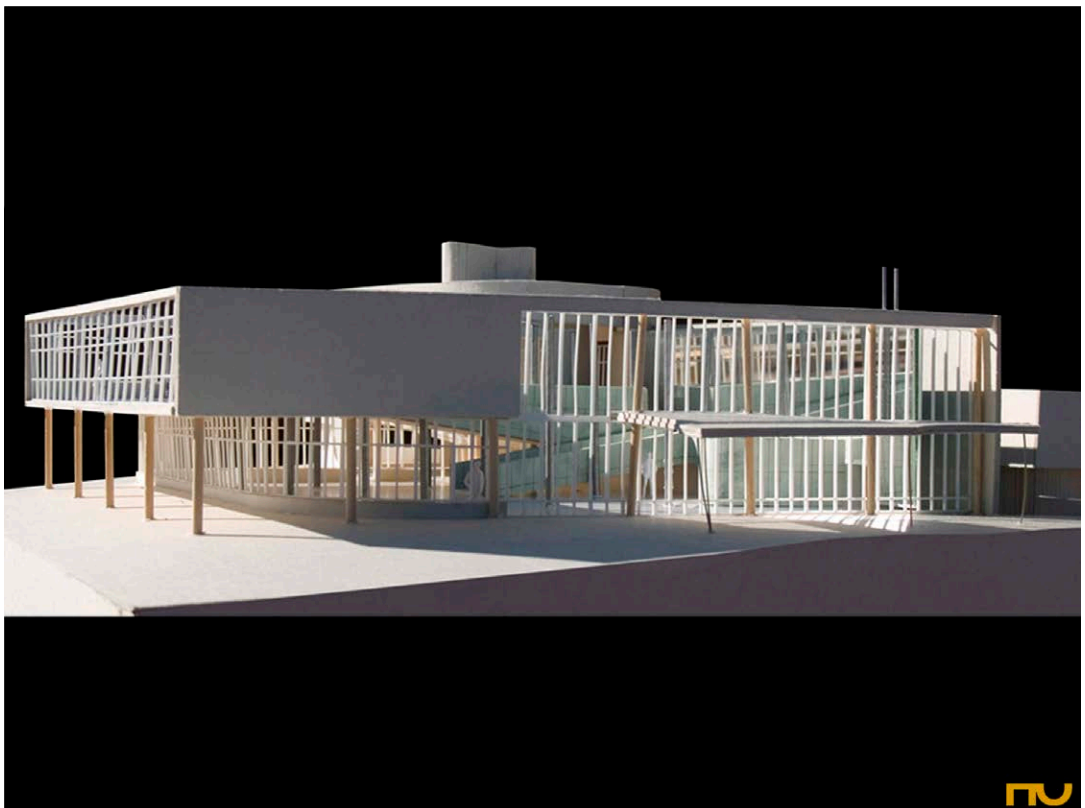
El programa del *Casino*, emplazado en un promontorio sobre el lago, incluía una serie de vestíbulos, salas de juego, bar y restaurante, una sala de baile con un espacio para la banda y áreas de servicio. Niemeyer lo resolvió mediante tres volúmenes expresivos de su función: la sala de baile en el tambor ovalado, debajo del cual colocó el restaurante y el bar; las salas de juego en el interior del volumen de planta cuadrada, y las áreas de servicio, la cocina y la zona de descarga en un bloque en forma de T más bajo –y menos visible– hacia el noroeste. Pese a su complejidad, el juego de esas masas se resuelve de una forma consistente a partir de una buena relación altimétrica en las vistas lejanas y en el control del interior. Cabe destacar la articulación que se produce sobre el eje central en dirección a la sala de baile, donde sitúa la galería longitudinal con los baños para el público (2 m por encima del vestíbulo y accesible por la rampa), encima de la zona de vestuarios, situada medio nivel más abajo, conectada con el área de servicio.

La influencia de los proyectos de Le Corbusier de los años treinta sobre Niemeyer es notable, aunque adquiere aquí matices propios: en el uso de los *pilotis*; el predominio de la transparencia, tanto en los alzados exteriores como en el espacio interior; el uso de un módulo común de carpintería, y el potente *brise-soleil* que rodea el cuerpo curvo.



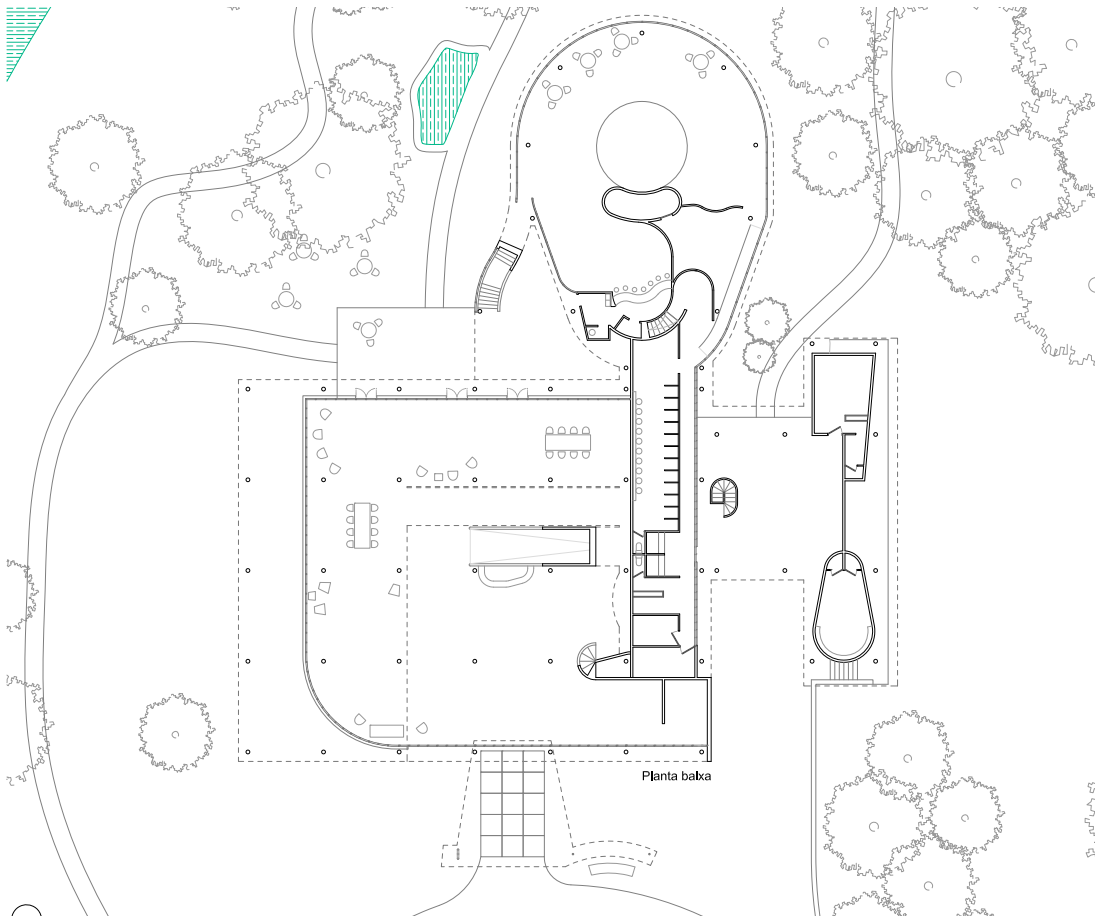
Buscando satisfacer el ambiente festivo y moderno que pretendía Kubitschek para un “casino de mañana”, Niemeyer crea un ambiente evocador del *glamour* de los casinos clásicos, basado en el uso de unos materiales elegidos con precisión y los parapetos de las rampas en ónix, e instala grandes planos de espejo. El diseño de una marquesina levitante, combinado con una escultura de Zamoyski, manifiesta el interés de Niemeyer por las relaciones entre la arquitectura y el arte, también presentes en el resto de los edificios mencionados y en el edificio del *Ministerio de Educación y Salud* de Río de Janeiro (1937-1945). La rápida publicación y difusión internacional de lo realizado en Pampulha servirá para fundar la epopeya moderna brasileña y situarla en el panorama internacional como un nuevo paradigma. (FAP)

Casino de Pampulha, fachada noroeste





Emplazamiento

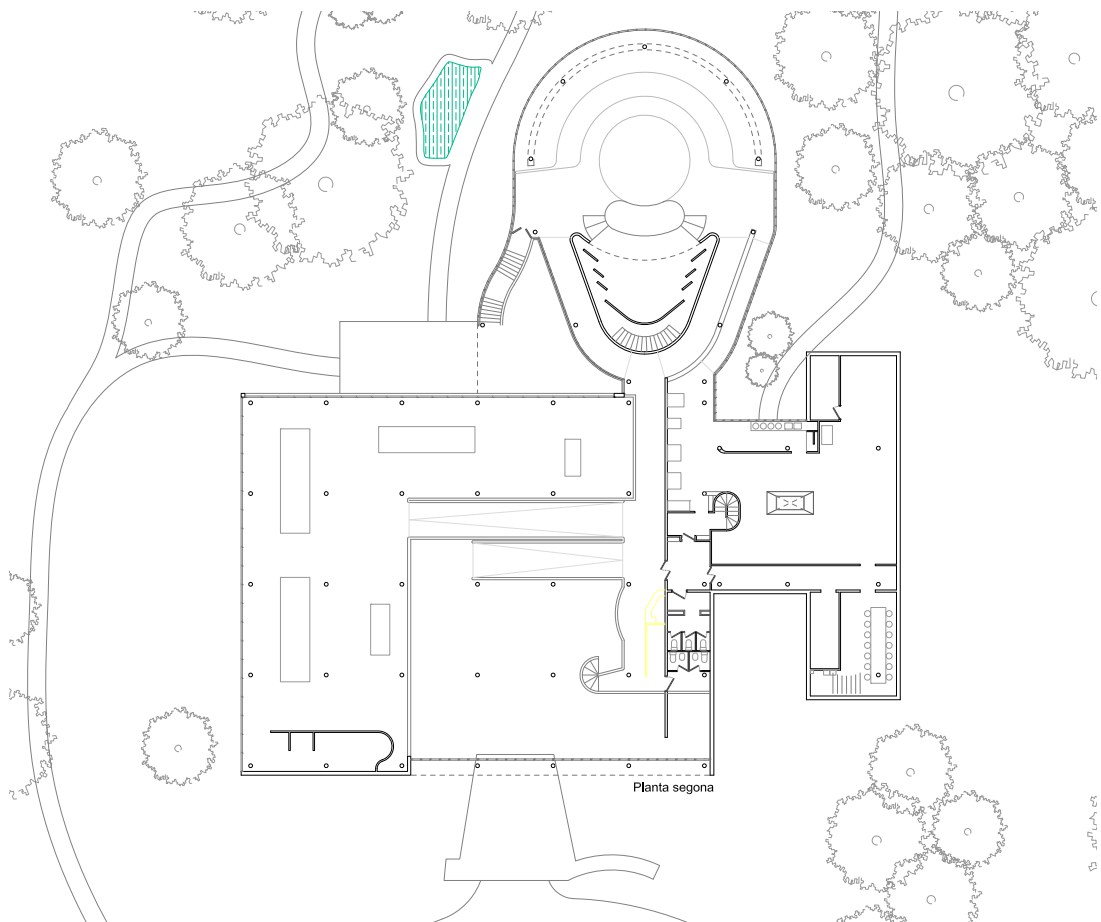


0 5 10 15m

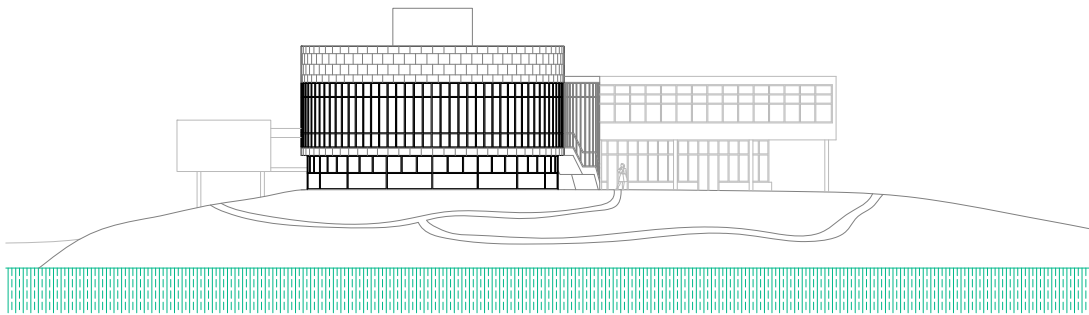
Planta baja



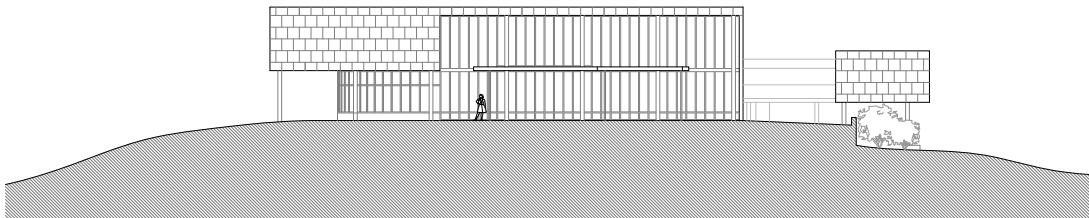
Alzado sureste



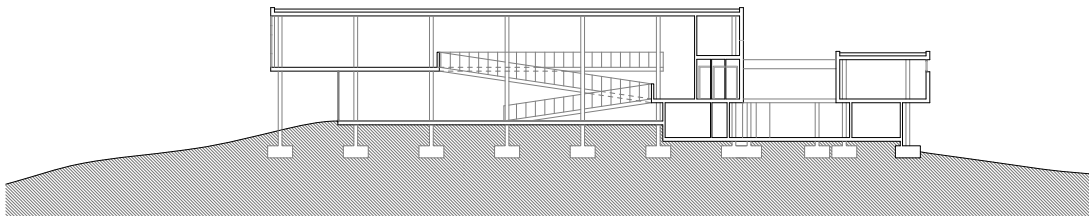
Planta primera



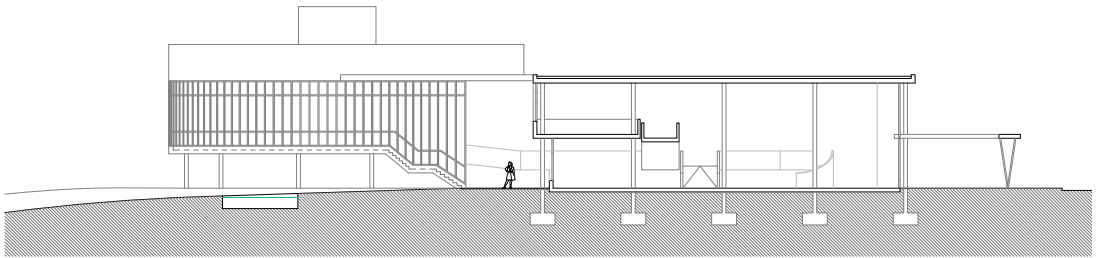
Alzado suroeste



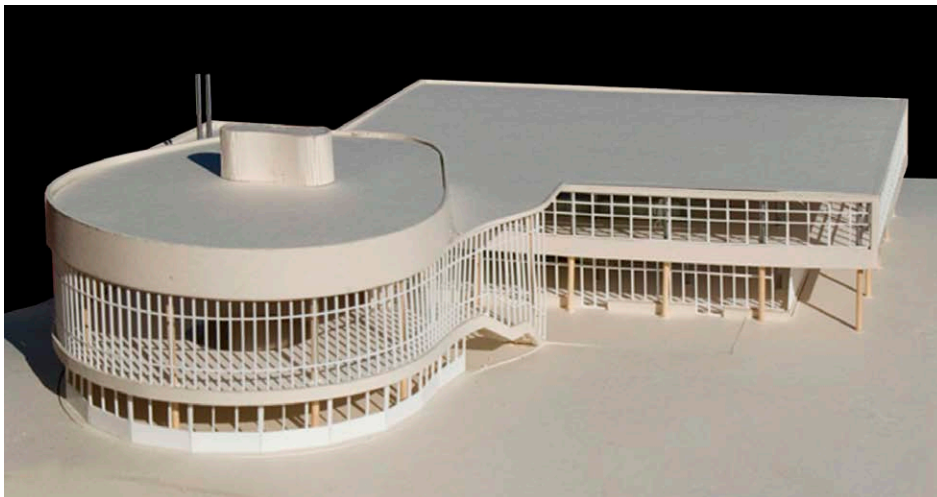
Alzado noreste



Sección transversal



Sección longitudinal

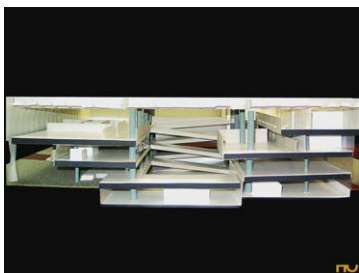


Casino de Pampulha, vista sur



Casino de Pampulha, vista interiores

11.3. La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP, São Paulo, 1961-1969



Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Sao Paulo, 1961-1969, sección



Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Sao Paulo, 1961-1969, fachada sur (fragmento)



Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Sao Paulo, 1961-1969, fachada oeste

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo se funda en 1948 y, tras funcionar durante un tiempo en un palacete de estilo Art Nouveau, se traslada al campus de São Paulo a partir de 1961. João Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi son los autores del proyecto del nuevo edificio, situado al otro lado del río Pinheiros, en la zona oeste de la ciudad de São Paulo. La obra se inaugura en 1969, paradójicamente el mismo año en que es expulsado de la universidad por un gobierno militar.

El edificio se emplaza en un terreno entre dos calles de la Ciudad Universitaria y está definido por un envoltorio rectangular de 66×110 m, construido en hormigón armado, que tiene todas sus funciones distribuidas en ocho niveles intercalados entre sí, dos de los cuales están soterrados por debajo de la cota de acceso. Su cubierta está formada por un entramado de vigas ortogonales, cerrada por un *impluvium*, la única forma de iluminación natural de la planta superior. En cambio, la luz alcanza las otras plantas por medio de un generoso *atrium* central alrededor del cual se organiza el edificio.

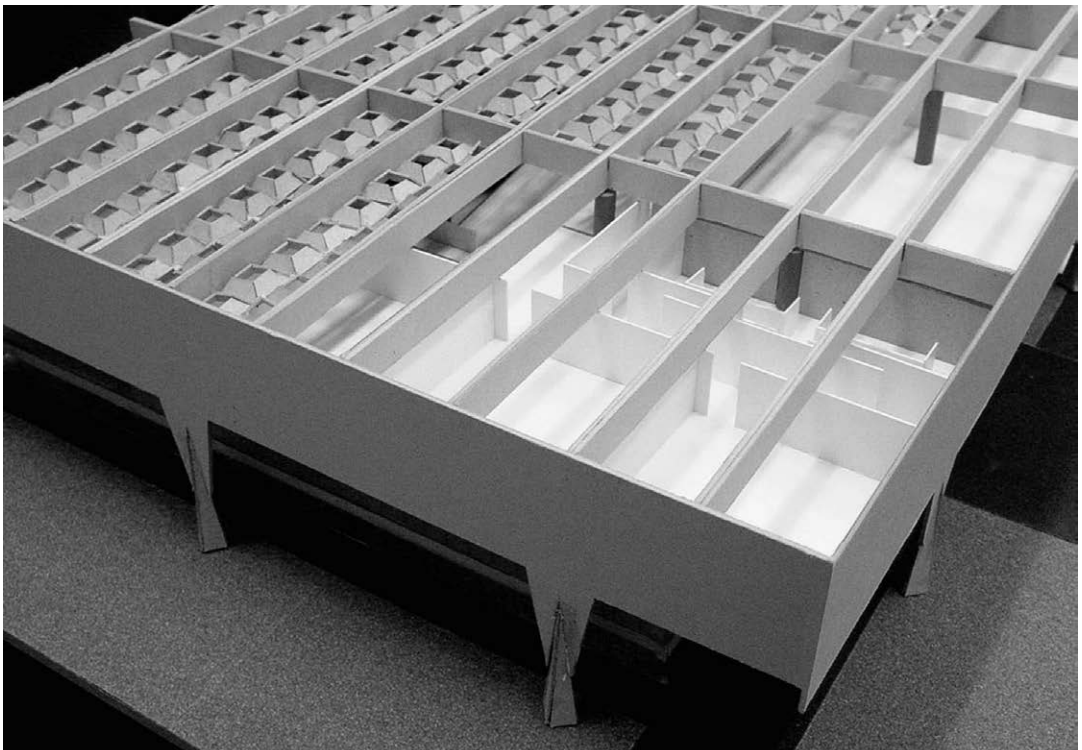
Los muros y las vigas perimetrales que delimitan el edificio se articulan sobre cinco pilares en el lado largo y dos en el lado corto. De forma piramidal, girados 45° con respecto a todo el edificio, se funden con el plano triangular, que baja del muro, a medida que van ganando altura. Bajo la cubierta, la estructura está marcada por un entramado de 36 pilares, distribuidos según dos módulos de $11 \times 11 \times 22$ m. La articulación espacial de los ocho niveles alrededor del patio central se resuelve por medio de rampas, ubicadas en el eje formado por uno de los módulos y que, a su vez, delimitan el acceso principal al edificio, marcando la continuidad entre el pavimento exterior y el interior al envoltorio. Esta continuidad se reafirma en la ausencia significativa de muros y puertas, que solo se utilizan en caso necesario, como en las aulas teóricas, servicios, laboratorios o departamentos. Con esta actitud, Artigas busca entrelazar el proyecto arquitectónico con el proyecto pedagógico del curso, concebido también por él entre 1957 y 1962, y pretende disminuir el alejamiento entre las asignaturas expresado en la división vertical de los departamentos por medio de *ateliers* integrados físicamente en la última planta, en que la fruición espacial, visual y sonora



reclama, también, el necesario respeto entre los usuarios y un uso más democrático del espacio. El propio Artigas explicitó estas proposiciones en 1984, en un concurso a profesor titular del Departamento de Proyectos: "*Pensei que este espaço fosse a expressão da democracia. [...] que não teriam que ser controladas por ninguém, e que eu não podia por uma porta de entrada por que era para mim um crime.*"

El proyecto del edificio para la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* coincide con un período en que Artigas proyectó un número significativo de escuelas para la provincia de São Paulo, en un programa de construcción impulsado por el gobernador Carvalho Pinto a partir de 1958. En estos proyectos, ya se prefiguran elementos y formas de organización espacial comunes entre sí, pero que esencialmente pueden ser identificados en sus proyectos residenciales. En este edificio universitario, encontramos la dramatización de estos elementos, que determina una doble relación con sus viviendas: la universidad, entendida como prolongación de la casa y esta, como lugar esencial de la formación. (MC)

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Sao Paulo,
1961-1969, detalle cubierta

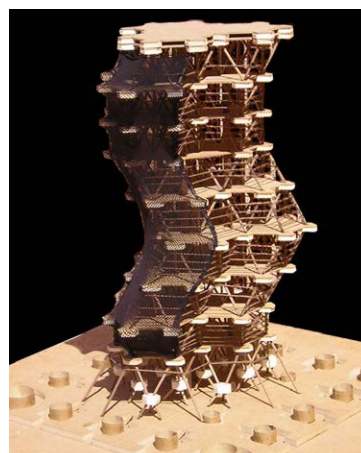


→ 12

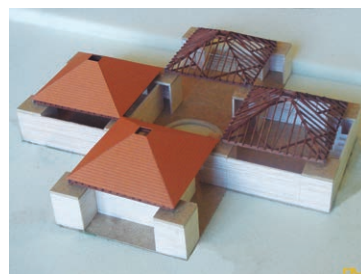
Louis Kahn: forma, diseño y crecimiento

Como los poetas de la Antigüedad, Louis Kahn (1901-1974) parece actuar como huésped de los dioses de la Arquitectura, cuyos fuegos lo habitan, cuyo clamor puebla de palabras su boca y cuya inteligencia guía su mano. Incluso, como en la Antigüedad, Kahn lanza su propia invocación mágica al acto poético: *Monumentality* (1944). Con toda seguridad, hallaremos fértil una explicación centrada en este aspecto de Kahn. Pero, más que sus iluminaciones, nos interesan sus búsquedas y el contexto en que se producen: 1) su confianza de inmigrante agradecido en los mensajes de poder emanados por los programas redentores de Roosevelt, dirigidos a las víctimas de la crisis del 1929, y su íntima relación con ellos; 2) su contacto inevitable con un mundo de transformaciones monumentales –diferentes de las experimentadas por la vanguardia europea–, ejemplificadas en las dimensiones y la significación de las obras del valle del Tennessee, y 3) su percepción del eclipse de la capacidad poética de la arquitectura moderna en los años cuarenta.

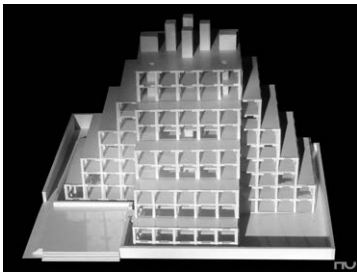
Kahn llega a Filadelfia desde Estonia, a los tres años de edad. Su educación formal se desarrolla dentro de la enseñanza pública norteamericana. Buen dibujante, buen músico y estudiante aplicado, ingresa en la Universidad de Pensilvania para estudiar arquitectura. Kahn circula con facilidad dentro del sistema de becas americano y acaba su carrera en 1924, tras recibir una formación de marcada influencia académica, representada por la figura de Paul Cret (1876-1945) –América deberá esperar diez años más



Torre de la Ciudad, Filadelfia, 1952-1957, vista



Baños de Trenton, Nueva Jersey, 1954-1959, vista general con detalle estructura



Biblioteca Washington, Saint Louis, 1956
(Proyecto), detalle estructura



Casa Fischer, Hatboro, Filadelfia, 1960-1967,
sala de estar



Laboratorios Richards, Filadelfia, 1957-1964
estructura vigas Vierendeel

para iniciar una pedagogía de la arquitectura moderna—, desde la cual nacen, con frecuencia, sus reflexiones. Ya en 1925, ingresa en la oficina del *city architect* de Filadelfia, ciudad que ama profundamente y a la cual dedicará una serie de proyectos en el futuro, donde se vive un clima de debate sobre el futuro de la arquitectura americana — que se verá reforzado por la construcción del *Philadelphia Saving Fund Society Building* de Howe y Lescaze (1929-1932) o de las *Carl Mackley Houses* de Stonorov y Kastner (1933).

Tras el preceptivo viaje formativo a Europa, propio de todo arquitecto novel norteamericano, Kahn regresa a Filadelfia en el momento en que comienzan a sentirse los efectos de la Depresión de 1929 y milita activamente a favor de la incorporación de conceptos aprendidos de las *Siedlungen* europeas en los planes de vivienda social que comienzan a elaborarse bajo la administración Roosevelt. Como otros arquitectos jóvenes americanos, Kahn se integra con entusiasmo a distintos equipos —llega a asociarse con Stonorov y Howe—, que realizan proyectos de vivienda protegida para inmigrantes, negros y obreros de la industria bélica americana, con el apoyo de algunos sectores del gobierno y los sindicatos: *Pennypack Woods* (1941-1943), *Carver Court* (1941-1943), *Willow Run* (1942-1943). Dentro de este ambiente de experimentación, Kahn diseña el interesante proyecto de las *Parasol Houses* (1944) y el de la *Pennsylvania Solar House* (1945).

Sus primeros encargos privados —las casas *Oser* (1942), *Ehle* (1947), *Genel* (1948-1951) y *Weiss* (1947-1950)— revelan un uso diestro del lenguaje moderno americano de ese momento: piedra del lugar y madera natural, en esquemas “binucleares”, sobre los cuales también trabaja, con excelentes ejemplos, otro europeo: Marcel Breuer. Esta producción coincide con otra inquietud de Kahn, común a una generación formada bajo un estado fuerte y benefactor —el de Roosevelt—, pero también percibida por Giedion y Sert como autocrítica de lo que ha llevado a cabo el movimiento moderno: la necesidad de encontrar formas modernas de simbolización de las necesidades colectivas y del poder que se muestra sensible a las mismas. Impelido a dar forma a su idea, Kahn ilustra su escrito *Monumentality* (1944) con una traducción en metal de una estructura de sabor neogótico-violetiano. Su paso por la Universidad de Yale entre 1947 y 1953, junto con Josef Albers, Buckminster Fuller y Vincent Scully, le aporta valiosas horas de reflexión,



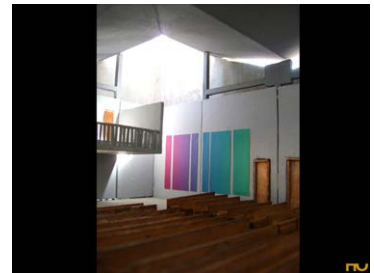
que, junto con una estadía en la Academia Americana de Roma durante 1950, completan desde otros ángulos su reflexión sobre la historia y la arquitectura moderna.

Su proyecto de *Galería de Arte* en Yale (1951-1953) anticipa nuevos elementos: la simetría, la clara separación entre espacio servidor y espacio servido, la utilización de molduras a modo de impostas de piedra sobre la fachada de ladrillos y un vocabulario austero, basado en el triángulo y el círculo. El triángulo aparece como figura en la escalera y como concepto estructural en los complejos forjados tridireccionales de hormigón en Yale y en el entramado espacial de la *City Tower* de Filadelfia (1952-1957). Paralelamente, nace el interés por la planta cuadrada –en las casas *Adler* y *De Vore* (1954-1955), en los baños de la Comunidad Judía de Trenton (1956)– como espacio elemental y autónomo, síntesis de estructura, forma y luz, por los procedimientos derivados (espaciamento, rotación, modulación, declinación, etc.) y por los espacios que dicha manipulación genera.

Los edificios para los *Laboratorios del Centro Médico* de Filadelfia (1957-1964) muestran esta obsesión por significar las partes de una obra, más allá de su problema funcional o geométrico. En su diseño, intervienen dos partes: las torres de servicio de ladrillos, inspiradas en chimeneas venecianas, y los espacios servidores resueltos en complejos forjados realizados a base de entramados de vigas Vierendeel prefabricadas, que su hábil asesor Komendant resuelve con maestría. En la *First Unitarian Church* de Rochester (1959-1974), Kahn introduce la luz a la planta cuadrada –como elemento (ventana, “columna hueca”, etc.) o como juego volumétrico (aparato cenital)– y explica el proceso de diseño en términos de *form* –idea original, platónica, trascendental, el “qué”– y de *design* –imagen contingente, realización empírica, *shape*, el “cómo”. Este interés no es ajeno a sus contactos con el pintor Josef Albers, para quien el cuadrado es una forma simbólica del espacio, no como percepción intermediaria sino como construcción directa del espacio pictórico, en que distintos planos-color se relacionan. Del mismo modo que Albers se mantiene dentro del rigor de la lógica perceptiva visual en sí misma, sin otra referencia al mundo; Kahn parece otorgar racionalidad autónoma a lo específicamente arquitectónico, sin mediaciones funcionalistas o técnico-científicas. Esta línea de trabajo se enriquecerá cuando Anne Tyng ingrese en su despacho a mediados de los cin-



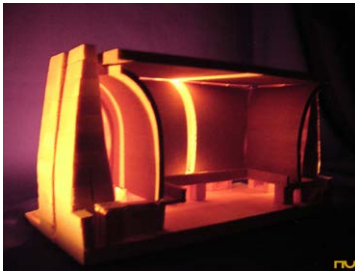
Instituto Salk, La Jolla, California, 1959-1965, vista espacio central y salas de estudio



First Unitarian Church, Rochester, 1959-1967 detalle entrada de luz cenital



Dormitorios Erdmann, Bryn Mawr College, Filadelfia, 1960-1965, planta



Sinagoga Hurva, Jerusalén (Proyecto), detalle capillas laterales y lucernarios, 1967-1974

cuenta. Tyng, graduada en Harvard, incorporará analogías provenientes de sus lecturas de *On Growth and Form*, texto del biólogo inglés D'Arcy Thompson, de cierta difusión en el mundo académico norteamericano. El proyecto de los *Erdman Hall Dormitories* del Bryn Mawr College de Filadelfia (1960-1965) sirve para explicar la fertilidad de este encuentro.

Bibliografía específica

BROWNLEE, D. B.; DE LONG, D. (1991): *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Los Ángeles; Nueva York: Museum of Contemporary Art; Rizzoli International Publications.

BROWNLEE, D. B. (1998): *Louis I. Kahn: En el reino de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

HOCHSTIM, J. (1991): *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*. Nueva York: Rizzoli International Publications.

GIURGOLA, R.; JAIMINI, M. (1975): *Louis I. Kahn*. Boulder, CO: Westview Press.

JOHNSON, E. J. (1996): *Drawn from the Source: The travel sketches of Louis I. Kahn*. Williamstown, MA: Williams College Museum of Art. Cambridge, MA: MIT Press.

KAHN, L. (1987): *The Louis I. Kahn Archive: Personal Drawings*. 7 vols. Nueva York: Garland Publishing.

KEPES, G.; FULLER, B. (1965): "Conceptuality of Fundamental Structures". En: *Structure in Art and Science*. Nueva York: George Braziller.

LATOUR, A. (1991): *Louis I. Kahn. Writings, lectures, interviews*. Nueva York: Rizzoli International Publications.

NORBERG-SCHULZ, CH. (1990): *Louis I. Kahn: Idea e imagen*. Madrid: Xarait Ediciones.

RONNER, H.; SHARAD, J. (1987): *Louis I. Khan: Complete Work, 1935-1974*. 2ª ed. Basilea, Boston: Birkhäuser.



SABINI, M. (ed.) (1994): *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

SCULLY, V. J. (1962): *Louis I. Kahn*. Nueva York: George Braziller.

STOLLER, E. (1999): *The Salk Institute*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

THOMPSON, D. W. (1989) [1917]: *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid: H. Blume Ediciones.

TYNG, A. (1984): *Beginnings. Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*. Nueva York, Toronto: John Wiley & Sons.

WURMAN, R. S. (ed.) (1986): *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*. Nueva York: Access Press & Rizzoli International Publications.

First Unitarian Church, Rochester, interior iglesia



12.1. Los Laboratorios del Centro Médico Richards. Filadelfia, 1957-1964



Laboratorios de Centro Médico Richards, detalle

La investigación médica en Estados Unidos experimentó un importante crecimiento en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Atenta a esta tendencia, la Universidad de Pensilvania programó un plan de construcción de nuevos equipamientos, relacionados con la actividad de cinco departamentos del área médica: los de fisiología, microbiología, cirugía, salud pública y la Fundación Johnson. En febrero de 1957, Kahn recibió el encargo de proyectar los laboratorios, partiendo de un programa elaborado por un comité de especialistas de la universidad. El solar se hallaba en el eje principal del campus, en un entorno de edificios neotudor, con sus característicos perfiles de torres y ventanas enmarcadas en piedra. Los primeros edificios se inauguraron en mayo de 1960 y los últimos, en 1964, después de un proceso difícil en el cual se registraron varios desencuentros entre el arquitecto y la comunidad universitaria, causados por diferencias sobre la interpretación del programa y por los ajustes presupuestarios a que fue sometido el proyecto.

A diferencia de la distribución habitual de los laboratorios de la época (pasillo central, laboratorios a un lado, y servicios, circulaciones, ventilaciones y jaulas de animales a otro), Kahn propuso utilizar torres de ocho plantas, cada una con un gran espacio de trabajo en el centro, de planta cuadrada (15 × 15), a la cual se adosaban una serie de torres menores, destinadas a evacuación de gases, circulaciones verticales o servicios. De este modo, los conceptos de "espacio servido" y "espacio sirviente", presentes en la *Galería de Arte* de Yale de 1951, se elevan a un verdadero principio de diseño que estará siempre presente en la obra madura del arquitecto.



Laboratorios de Centro Médico Richards, columnas de servicio

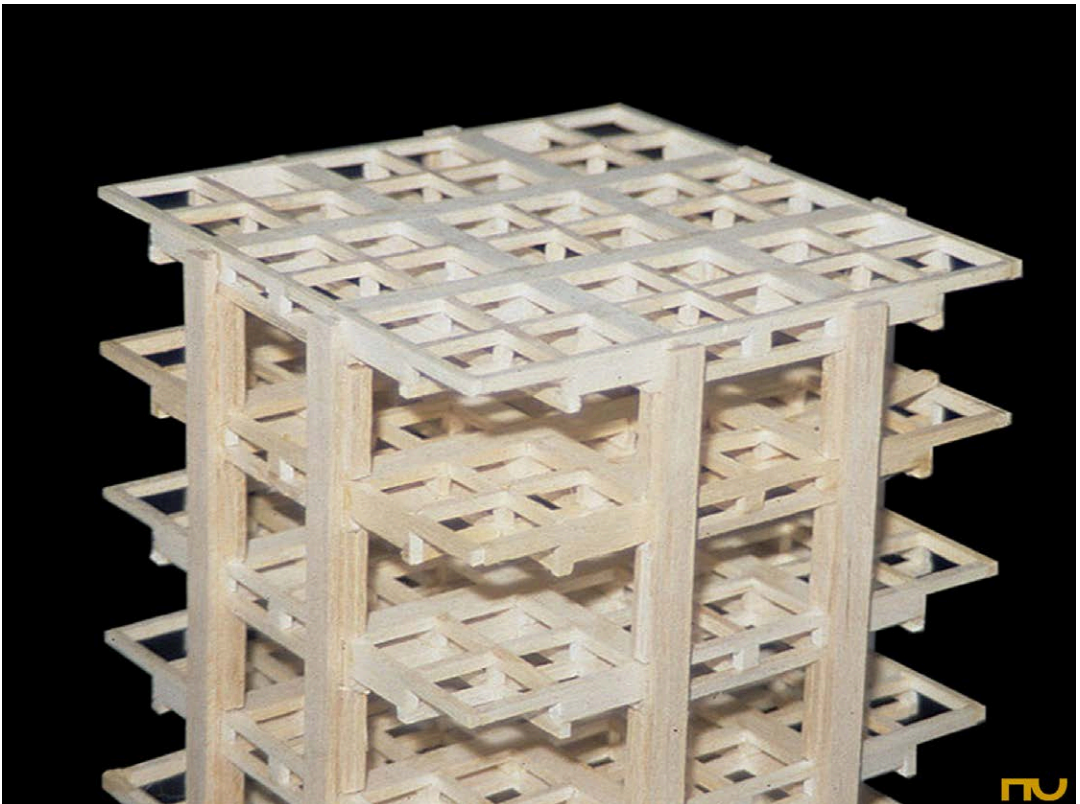
A la innovación propuesta por Kahn, se agregó la participación del ingeniero Auguste Komendant, de quien surgió la idea de trabajar con un entramado de vigas Vierendeel en voladizo, apoyadas sobre dos parejas de pilares situadas a cada lado, a un tercio de la luz. La solución propuesta permitía agilizar la construcción, facilitar la colocación de conductos en los huecos del entramado estructural y dejar los ángulos libres. A partir de ese momento, Komendant pasaría a ser el asesor estructural de Kahn hasta la construcción del *Museo de arte Kimbell*, contribuyendo a encontrar soluciones adecuadas a sus ideas y a la madura-

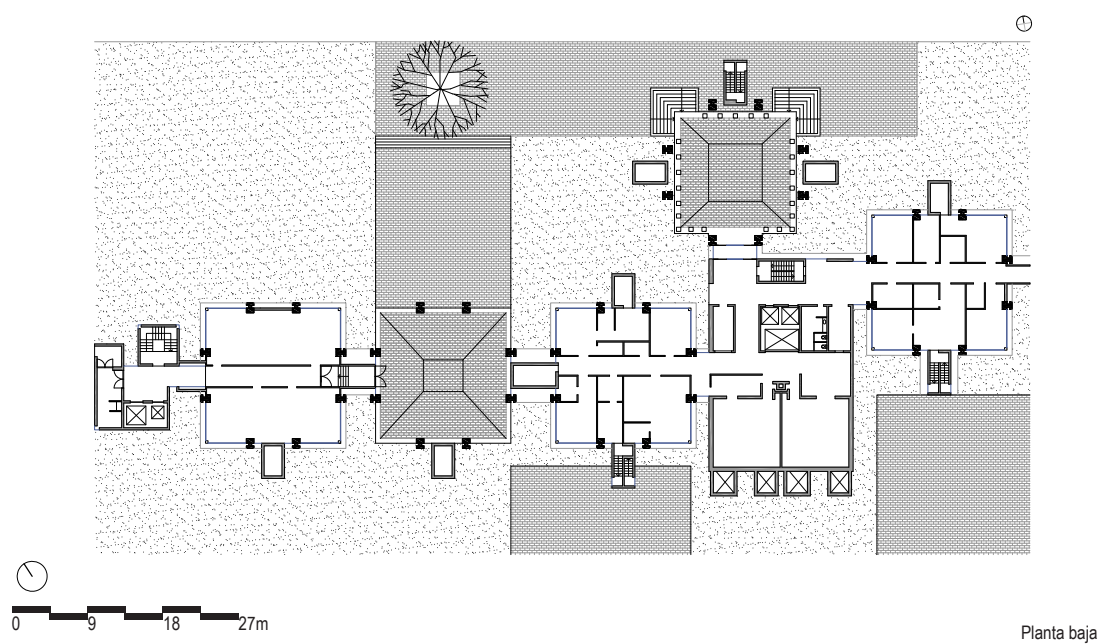
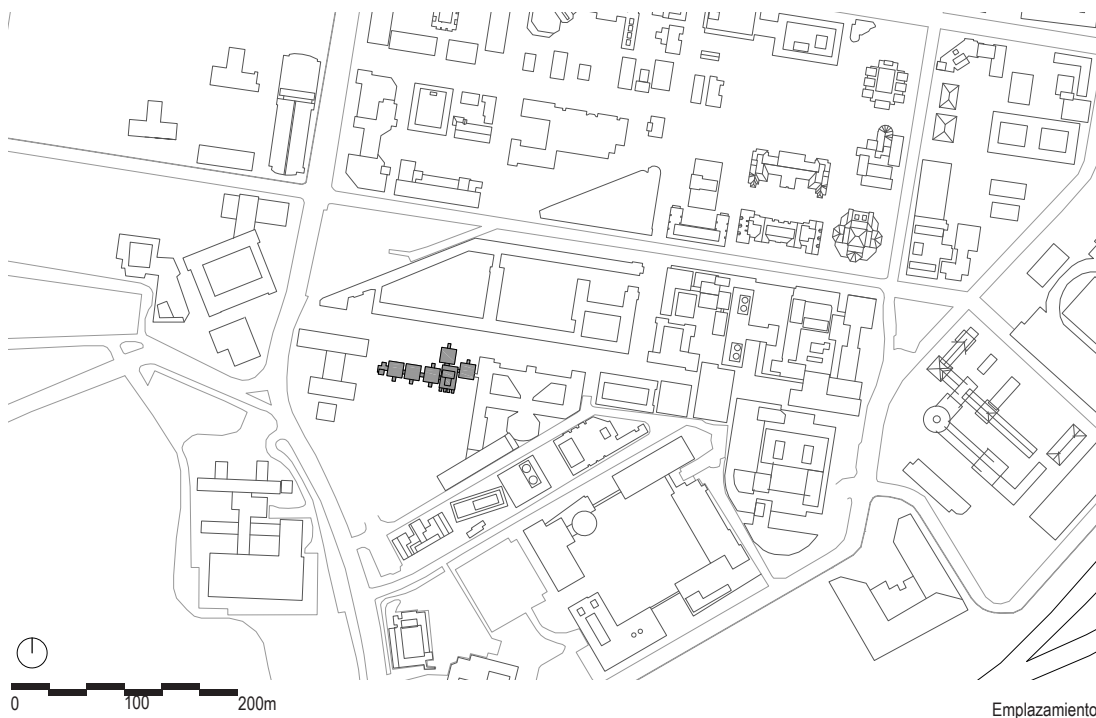


ción de su inconfundible estilo, no sin que se manifestaran agudas tensiones entre la forma y la lógica estructural.

En todo momento, los edificios de Filadelfia buscan mostrar cómo están hechos, pero también un propósito que va más allá de las solicitaciones funcionales o estructurales. Por un lado, los conductos son tratados como “históricas” torres de ladrillos, inicialmente crecientes hacia arriba y finalizadas con remates troncopiramidales invertidos y, posteriormente, abstraídas en un sereno diseño final. En contraste dramático con esas masas inertes de ladrillos, la estructura de hormigón prefabricado emerge precisa y muestra –semperianamente– sus costuras y sus bandejas iluminadas. Como buen conocedor de la historia, Kahn reactiva sistemas formales del pasado y crea potentes imágenes al servicio de una sociedad que vive su primera crisis de posguerra –la que viven los Estados Unidos en la época de la guerra de Vietnam. (FAP)

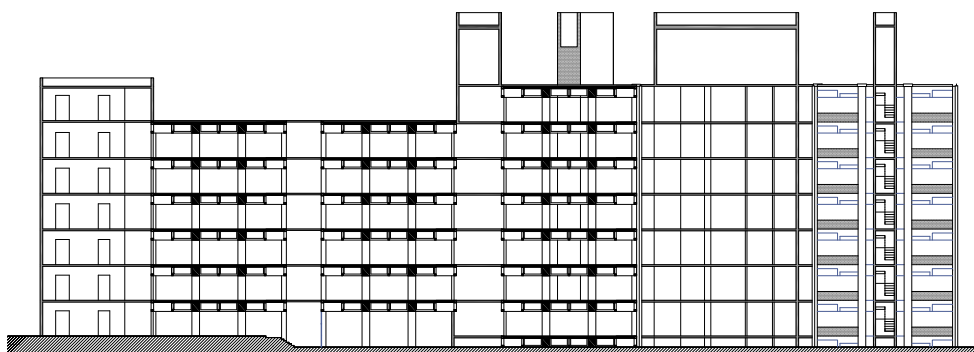
Laboratorios de Centro Médico Richards, estructura



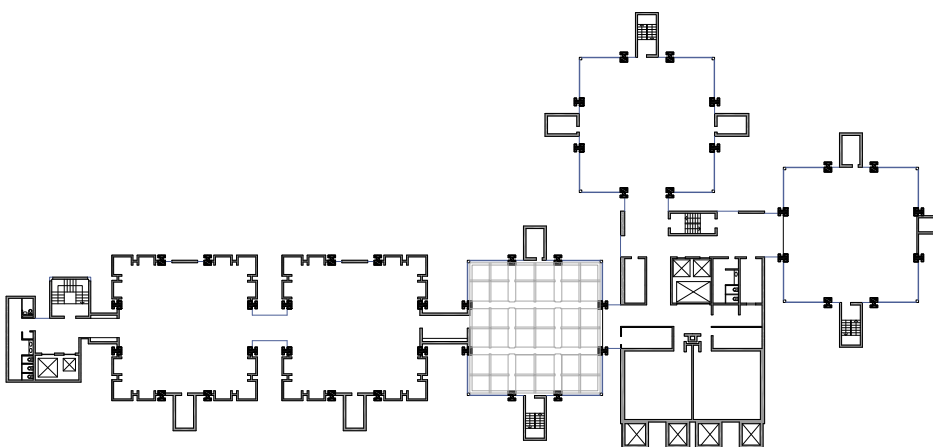




Alzado norte

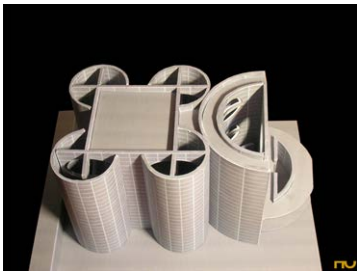


Sección longitudinal



Planta tipo

12.2. La Mezquita de Dhaka, 1962-1966



Mezquita de Dhaka, vista este



Mezquita de Dhaka, interior



Mezquita de Dhaka, vista norte

La *Sala de Oraciones* integra un conjunto de edificios que conforman la *Asamblea* de Dhaka, la nueva capital del Paquistán Oriental (Bangladesh) en los cuales Kahn comenzó a trabajar en 1962 hasta su muerte en 1974. Las autoridades paquistaníes quedaron muy impresionadas por las primeras presentaciones de los trabajos de Kahn, pero tenían una preocupación con respecto a las referencias formales islámicas de los edificios y a la propia mezquita, dado que en Bangladesh convivían grupos religiosos diferentes en tensión mutua. Kahn propuso la solución al problema creando un espacio único de meditación, a modo de *Sala de Oraciones*, destinado a ser utilizado incluso por los no creyentes, orientado a la Meca pero sin apariencia de mezquita. Como parte del conjunto de la *Asamblea*, compleja sucesión de espacios servidores y servidos, la *Sala de Oraciones* se emplaza en una plataforma elevada sobre el lago, en el extremo opuesto a la entrada principal de la *Asamblea*.

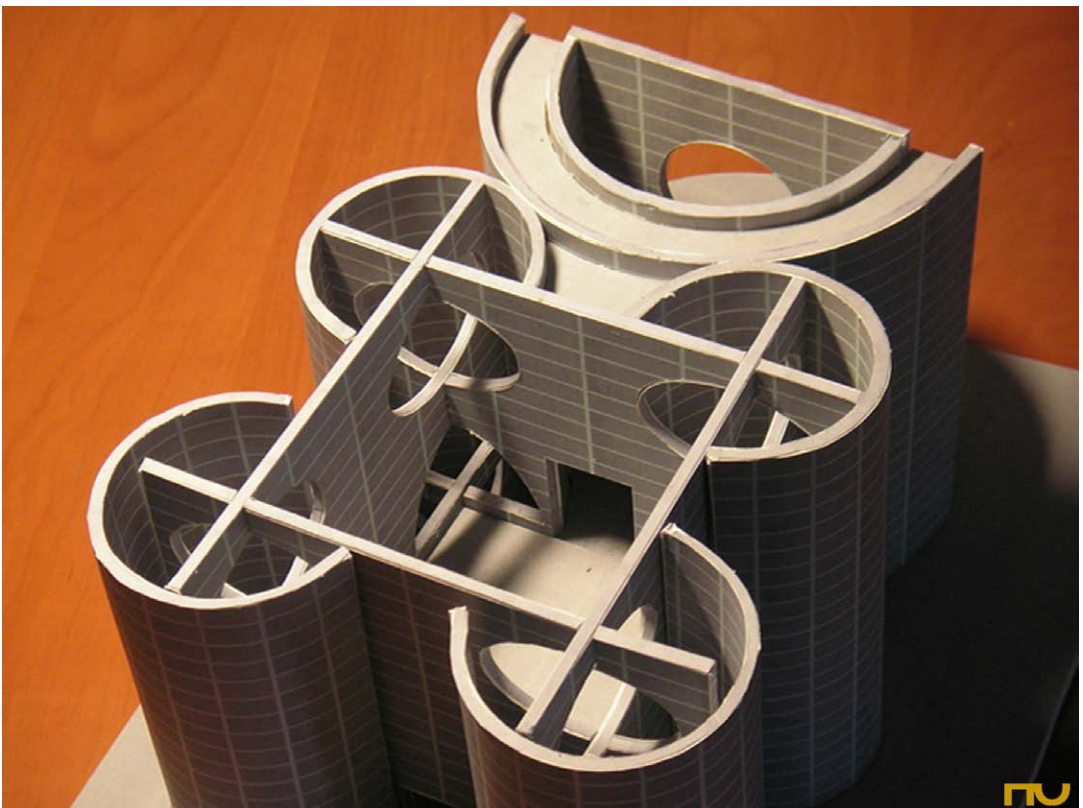
La evolución del proyecto pasó por distintos estados, pero la posición de la *Sala de Oraciones* se mantuvo inalterada, como elemento de conexión y entrada. En la primera fase, desarrollada en el primer viaje de Kahn a Dhaka, el esquema básico eran dos cuadrados enfrentados, uno girado respecto del otro; la mezquita estaba compuesta por una pirámide rematada con un minarete que mostraba la entrada principal. En la segunda fase, de marzo de 1963, se abandonó la forma piramidal y se continuó con la cuadrada, con una cúpula baja próxima al centro y un conjunto de minaretes similar a un engranaje que expandían la mezquita. En la versión de 1964, la *Asamblea* se gira 180 grados y se coloca la mezquita detrás, de modo que el proyecto evoluciona hacia una planta circular con cuatro ábsides. El último paso se produce en 1966 y consiste en el retorno a la forma cuadrada en planta, con cuatro cilindros de luz en las esquinas y un núcleo de articulación entre la *Asamblea* y la mezquita. Este espacio circular fuera de la *Sala* aparece en el deambulatorio como un patio de purificaciones, siguiendo la tradición musulmana.

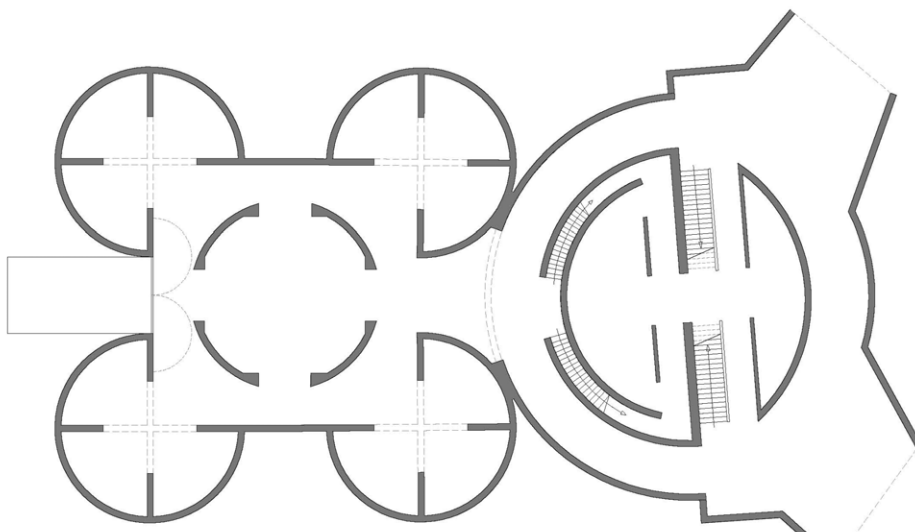
La mezquita se utiliza como puerta habitual desde la plaza del sur, atravesando el lago por un puente y entrando por el nivel inferior, al *hall* de la *Sala de Oraciones*. Esta entrada está compuesta por una sala-plaza con cuatro cilindros de luz en las esquinas y cuatro fragmentos de pared circu-



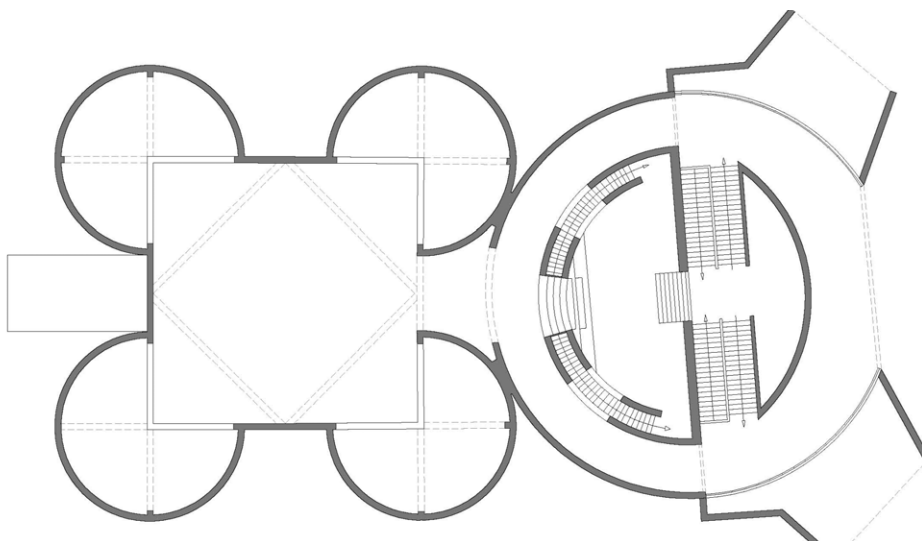
lar en el centro. La forma de la sala es un cubo perfecto de 20×20 m, tanto en planta como en sección, y los 4 cilindros de luz son de 14,5 m de diámetro. La cubierta, que al principio retornaba a los orígenes de la pirámide, acaba siendo plana para mejorar la iluminación interior y reforzar el papel de los cilindros de luz. En el interior, aparecen unos planos inclinados, que componen la parte superior conjuntamente con las aberturas elípticas que surgen de la intersección de los tres volúmenes: el cubo, el cilindro y los planos inclinados de los muros adosados en la parte superior. En Dhaka, se verifica la idea de Kahn que la *Sala* (*Room*) es el origen de todo proyecto, y que la arquitectura consiste en la creación y asociación de salas. (FAP)

Mezquita de Dhaka, vista aérea desde sureste





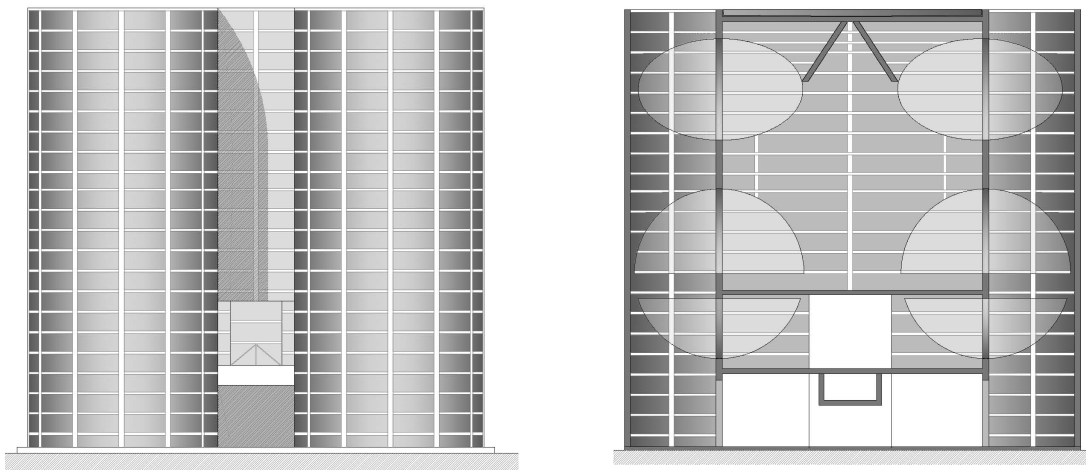
Planta de acceso



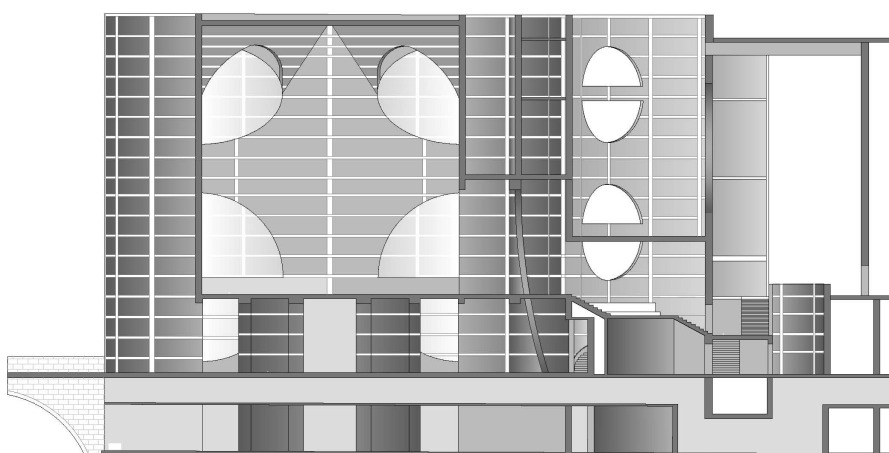
Planta sala de oración



0 6 12 18m



Alzado y sección transversal



Sección longitudinal

→ 13

Louis Kahn: Orden e Institución

Tras la síntesis planta-sección y la recuperación de la identidad de la cubierta lograda en la *Room* a lo largo de la dilatada gestación de la *First Unitarian Church* (1959-1974), Kahn parece preparar un arca en la cual poner a salvo el aura de la arquitectura como expresión de valores y atravesar con ella el diluvio de la América de los años sesenta –la de la crisis del CIAM, la del nihilismo de los aprendices del alcalde Moses en el urbanismo americano, la de la guerra de Vietnam– que la “*beat generation*” experimentará todavía como una batalla épica.

Si bien Kahn es un buen conocedor de los sistemas formales del pasado y, en cierta forma, los reactiva, en su obra no trata de generar fusiones estilísticas, historicistas o eclecticismos contradictorios, ni tampoco ambientalismo defensivo, sino dar forma y valores a una nueva era, diferente de la basada en el poderío de la gran maquinaria industrial, en las energías fósiles y en la idea clásica de progreso. Que el inmigrante redimido por las oportunidades de trabajar y de soñar que Roosevelt genera con las obras del valle del Tennessee –donde todo es nuevo y poderoso, desde la población hasta la forma de la energía– sea quien busque con mayor ahínco una síntesis entre arquitectura e institución no será, evidentemente, una casualidad. Y tampoco que las mejores síntesis tengan lugar coincidiendo, nuevamente, con el espíritu kennediano de la década de los sesenta.

En el *Instituto Salk* de California (1959-1967), resuelto el diseño de los espacios de investigación, Kahn se vuelca



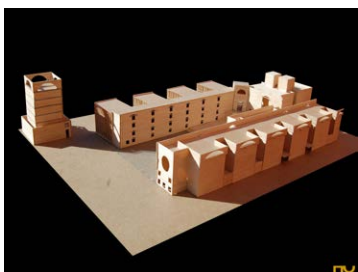
Asamblea de Dhaka, Bangla Desh, 1962, vista norte



Asamblea de Dhaka, Bangla Desh, vista norte



Biblioteca Exeter, New Hampshire, 1965-1972,
vista exterior



Instituto Indio de Administración, Ahmedabad,
1962-1964

sobre la tarea de simbolizar una nueva Institución: de ahí los esfuerzos dedicados a la plaza, a los espacios de reposo y estudio, y a los “edificios envueltos en ruinas” de la *Meeting House*, que confirman su deseo de refundar la arquitectura desde la arquitectura misma. Estos últimos no se realizarán en California y su turno se presentará en las obras que Kahn realizará en la India y Bangladesh a mediados de la década de los sesenta. Sus obvias resonancias piranesianas, que ya aparecen en sus planes para Filadelfia de mediados de los años cincuenta, remarcen su atracción por las potentes imágenes de la arquitectura del pasado, que también atraen a sus comentaristas, para quienes estas herméticas intuiciones kahnianas, nunca resueltas completamente, abren nuevos caminos. Pero, al margen del inagotable mundo de los símbolos del binomio *Arquitectura-Institución*, conviene continuar estudiando la técnica compositiva de Kahn, para retornar a su intento de “enriquecer” lo moderno de teoría, de sentido y de historia. Para indagar en la permanente dualidad que acompaña la obra de Kahn entre la Regla y la particularidad, entre el Pasado como universal y los pasados singulares, entre el contextualismo y el *high-tech*, habrá que establecer, a modo de andamiaje provisional, dos grandes subdivisiones, basadas en distintas maneras de entender el *Orden*.

La primera de ellas tiene relación con las formas y las relaciones a que dan lugar esos muros-capas contiguos que ya se observan en el *Instituto Salk*. En torno a ello, encontramos una gran variedad de recursos, desde las concordancias y los desplazamientos figurativos de la *Asamblea Nacional* en Dhaka (1962), pasando por el *Palacio Presidencial* en Islamabad (1963-1966) o el *Instituto indio de administración* en Ahmedabad (1962-1974), hasta la diversificación funcional y la independencia estructural de la *Biblioteca Exeter* (1967-1972). En todos ellos, el *orden* clásico parece manifestarse a través de sus formas compositivas más obvias: la planta central, rodeada de una serie de espacios.

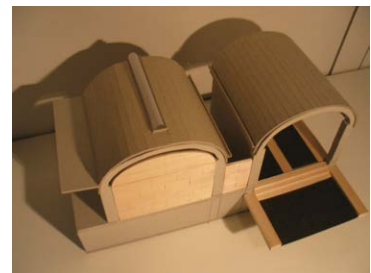
En la *Asamblea* de Dhaka, pueden verse una serie de volúmenes distribuidos en torno al espacio central, coronado por un complejo lucernario, según sus ejes correspondientes, y es notable que estos volúmenes forman dos grupos, que reivindican más el método que la forma final: en el eje representativo N-S, se alinean los volúmenes similares y curvilíneos y, en el eje funcional E-O, los iguales y rectangulares. La *Biblioteca* de New Hampshire



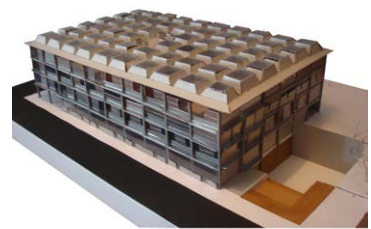
es rígidamente clásica, de planta cuadrada y simétrica. En ella, la morfología estructural es la encargada de diferenciar la forma y el uso de los espacios; el edificio actúa como un sistema complejo de espacios, puestos al servicio, no de un centro, sino de la faja perimetral de las áreas de lectura, cuya estrechez es compensada por el peso de la sobredimensionada fábrica de ladrillos. Es interesante observar el juego que revela la sección: desde el exterior, vemos un pórtico y cuatro plantas cuando, en realidad, el edificio tiene siete plantas y un ático. La compleja solución de la iluminación central o la indefinición del acceso permiten establecer nuevas relaciones entre estos dos proyectos.

La segunda manera de entender el *Orden* tiene que ver con la reaparición de una matriz serial, como puede seguirse en los proyectos del *Museo de arte Kimbell* en Fort Worth, Texas (1966-1972), y en el *Center for British Art* en Yale (1969-1976). En el *Kimbell* el "pórtico" se muestra como única generatriz, manifiesto programático y acto fundacional –recuérdense las vicisitudes para encontrar la forma ideal de esa bóveda, que no solo es estructura o planta (34 × 7,60 m)–, sino que incorpora su propio sistema de iluminación natural y artificial. La solución recuerda la *Biblioteca y Administración del IIT* de Mies: pocos materiales y pocas reglas constituyen este edificio, compuesto por la repetición –16 veces– de la misma forma en un ritmo de 6-4-6, que se alterna con partes planas, destinadas a los espacios sirvientes.

En el *Centro de arte y estudios británicos*, en Yale, la jaula estructural impone reglas muy estrictas y, pese a las diferencias de material, nuevamente reaparecen conquistas miesianas. A diferencia del discurso macroescalar sobre el entramado, con los paneles de cierre con una gran carga matérica del *Bryn Mawr College* o los del *Museo Kimbell*, hay aquí un *orden* secundario: doce paneles de acero sin pulir, iguales en forma y tamaño pero diferentes en diseño, sobresalen sutilmente de la fachada y remarcan la estructura de hormigón visto; en el interior, los huecos de los intercolumnios se resuelven en madera. Kahn se refiere al funcionamiento de los *halls* ingleses para justificar los dos espacios centrales, internos –pero evocadores de la fachada urbana– en que domina el elemento plástico de los lucernarios que sigue a la tensa y sutil modulación, en contraste con el cilindro de la escalera.



Museo Kimbell, Fort Worth, Texas, 1966-1972, detalle bóveda pórtico



Centro de arte y estudios británicos, Yale, 1969-1976, vista norte



Obra que verifica la búsqueda de atemporalidad sintetizada por las consignas de “silencio y luz,” que Kahn persiguió en sus últimos años, el *Centro de arte y estudios británicos* se concluye después de la muerte de Kahn en 1974, tras la que se abre una compleja herencia.

La voluntad trascendente que Kahn había mostrado en sus obras de los años sesenta y que tanto había impactado a grupos muy diversos en todo el mundo parece diluirse en interpretaciones cada vez más superficiales, pero a las que las contradicciones del autor habían abierto un camino. Este proceso puede seguirse fundamentalmente en el uso ambiguo de fragmentos clásicos o efectos de monumentalidades *ad hoc* al servicio de corporaciones o gobiernos por parte de algunos promotores del postmodernismo, cada vez más alejados de cualquier toma de posición crítica frente a las consecuencias del capitalismo tardío sobre la cultura de los años ochenta.

Bibliografía específica:

“Louis I. Kahn: Oeuvres 1963-1969.” En: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número monográfico, 142 (febrero-marzo de 1969).

BROWNLEE, D. B.; DE LONG, D. (1991): *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Los Ángeles, Nueva York: Museum of Contemporary Art, Rizzoli International Publications. [Versión castellana reducida: *Louis I. Kahn: En el reino de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998].

FUSARO, F. (1985): *Il Parlamento e la nuova capital a Dacca di Louis I. Kahn, 1962/1964*. Roma: Officina Edizioni.

GAST, K.-P. (1998): *Louis I. Kahn: The idea of order*. Basilea, Berlín, Boston: Birkhäuser.

GIURGOLA, R.; METHA, J. (1975): *Louis I. Kahn*. Boulder, CO: Westview Press.

HUBERT, B. J. (1992): *Le Yale Center for British Art*. Marsella: Parenthèses.

KAHN, L. (1987): *The Louis I. Kahn Archive: Personal Drawings*. 7 vols. Nueva York: Garland Publishing.



KAHN, L. (1991): *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. Introducción de Alexandra Latour. Nueva York: Rizzoli International Publications.

KOMENDANT, A. E. (1975): *18 Years with Architect Louis I. Kahn*. Englewood, NJ: Aloray Publishers.

LATOUR, A. (ed.) (1986): *Louis I. Kahn: l'uomo, il maestro*. Roma: Kappa.

LOBELL, J. (2000): *Between Silence and Light: Spirit in the architecture of Louis I. Kahn*; Boston, Londres: Shambhala.

LOUD, P. C. (1989): *The Art Museums of Louis I. Kahn*. Durham, N.C.; Londres: Duke University Press & Duke University Museum of Art.

NORBERG-SCHULZ, Ch. (1990): *Louis I. Kahn: Idea e imagen*. Madrid: Xarait Ediciones.

RONNER, H.; JHAVERI, S. (1987): *Louis I. Khan: Complete Work, 1935-1974*. 2ª ed. Basilea y Boston: Birkhäuser.

SABINI, M. (ed.) (1994): *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

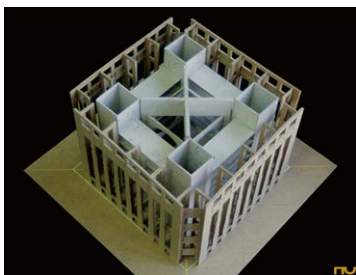
WURMAN, R. S. (ed.) (1986): *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*. Nueva York: Access Press, Rizzoli International Publications.

Palacio de Congresos, Venecia, 1969





13.1. La Biblioteca Exeter. New Hampshire, 1965-1972



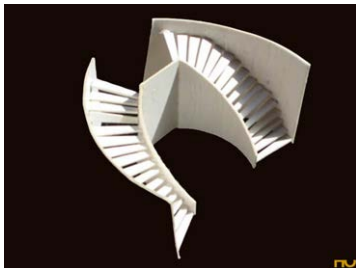
Biblioteca Exeter, zona lectura, depósitos y estructura lucernario

En 1965, Louis Kahn recibe el encargo para diseñar la biblioteca y el comedor para la comunidad de la escuela preparatoria de la Phillips Exeter Academy. El edificio había de emplazarse en un entorno en que predominaban los edificios neogeorgianos, al oeste de Elm Street, ocupando el sitio de la antigua casa principal de la propiedad. El programa de la biblioteca requería alojar 250.000 volúmenes de la colección general, además de revistas especializadas, libros raros, aulas para seminarios y espacios de trabajo para 400 estudiantes, y remarcaba que, “lejos de ser un mero depósito de libros y revistas, la biblioteca moderna se convierte en un laboratorio para la investigación y la experimentación, un refugio sereno para el estudio, la lectura y la reflexión, el centro intelectual de la comunidad”.



Biblioteca Exeter, hall y lucernario

La *Biblioteca* –el proyecto ideal para un arquitecto, según Boullée– es más rígidamente clásica que sus trabajos anteriores: una planta cuadrada, dividida en nueve cuadrados menores, con un cuadrado libre al centro, espacialmente un gran cubo central vacío ($34 \times 34 \times 24$ m) o, volviendo a Boullée, un vacío virtual y esférico. No hay mayores cambios en las tres versiones que Kahn desarrolla entre 1966 y 1968: la primera, hacia octubre de 1966; la segunda, hacia julio de 1967, y la tercera, hacia noviembre de 1968. La primera entrega muestra un edificio dividido en tres partes concéntricas, inscritas en una planta cuadrada: una zona interior de hormigón de tres alturas, rematada por un techo piramidal; una zona intermedia con entresijos para el almacenamiento de libros, donde predomina la madera, y una zona exterior, que contiene espacios de trabajo y de lectura, expresada por una fachada de ladrillos. Esta morfología estructural, encargada de diferenciar la forma y el uso de los espacios, se mantiene invariable a lo largo de las tres etapas mencionadas.



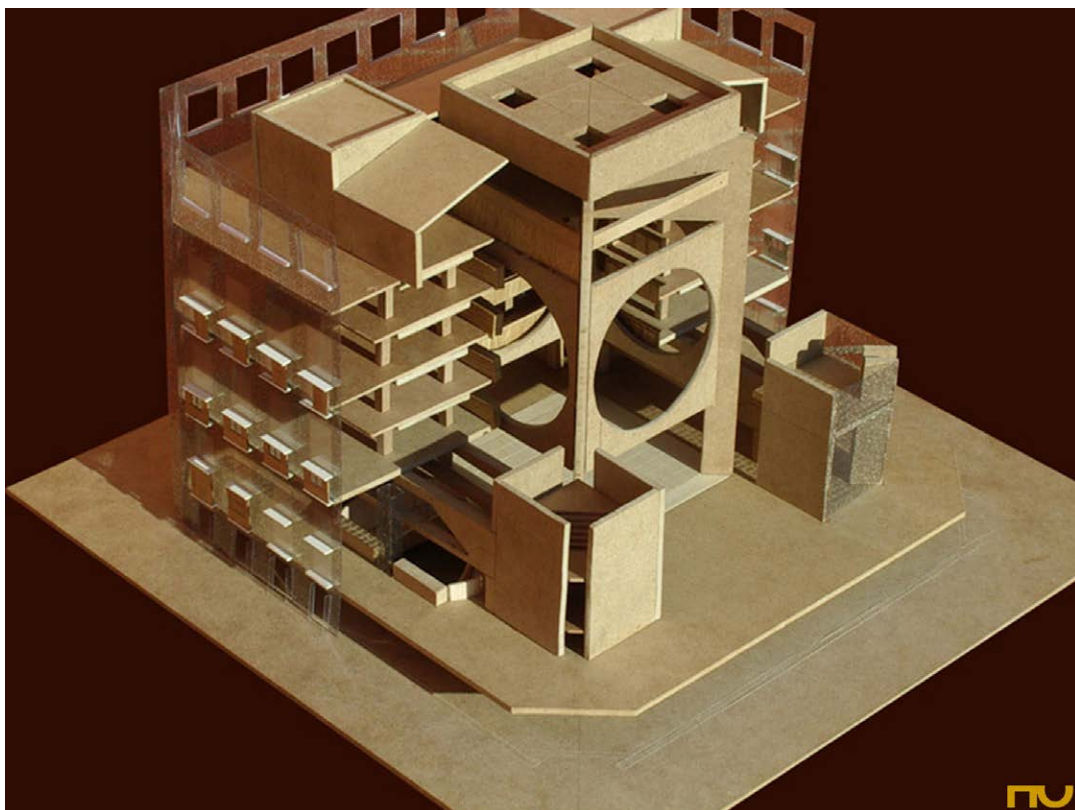
Biblioteca Exeter, escalera

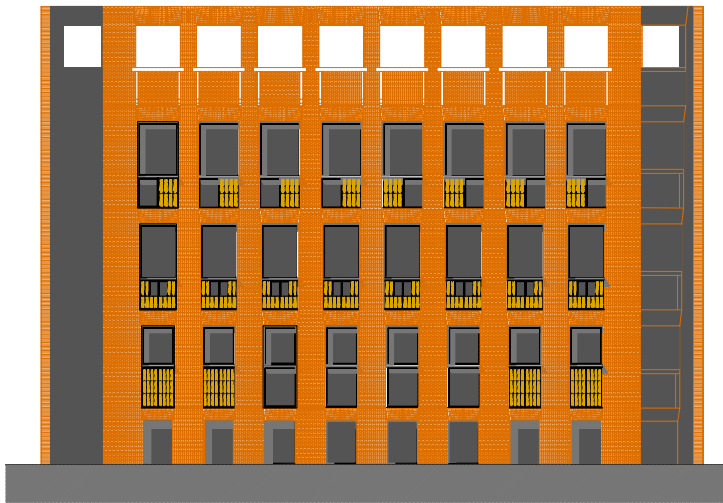
Las variaciones y los ajustes –a veces, como consecuencia de restricciones impuestas por el cliente– tienen lugar fundamentalmente en diferentes aspectos de lo que Kahn denominaría el *diseño* del edificio: las fachadas, las esquinas, la sección y la resolución de la iluminación cenital central. Las fachadas de la primera versión estaban compuestas por secuencias de arcos de medio punto de ladrillos, que, en la versión definitiva, se transforman en unos sutiles arcos planos sobre intercolumnios estrechos;



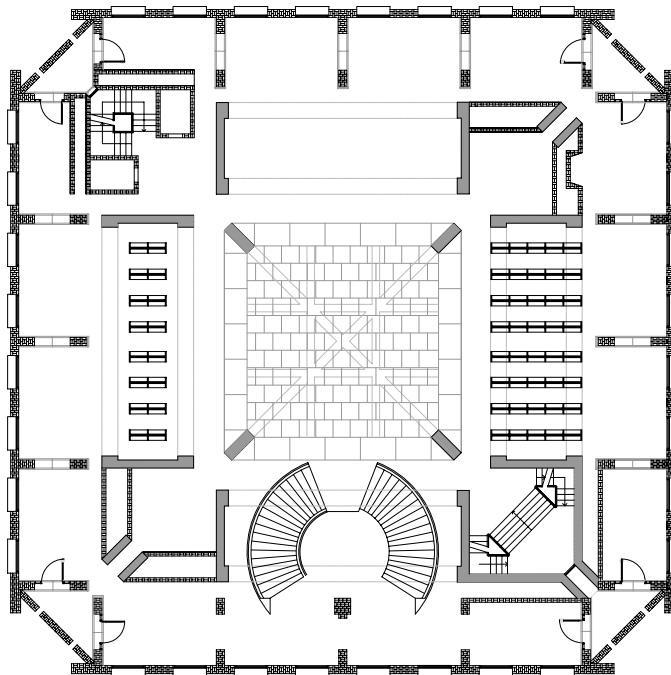
en el interior, estos darán lugar a los espacios de lectura individual, “una especie de lugar descubierto en los pliegues de la construcción,” según el propio Kahn. Las esquinas pierden, ya desde la segunda versión, unas torres triangulares que articulaban los cambios de plano para presentarse como planos retranqueados con respecto a las fachadas principales, con dos consecuencias: la mayor independencia formal de los planos de fachada y el traslado del acceso desde las torres al eje del edificio y más cerca del *hall* principal. La sección cambia al eliminarse un entrepiso, lo que provoca una ruptura en la igualdad entre plantas expresada en la fachada. Finalmente, el aparato cenital evoluciona desde la forma piramidal hasta adoptar la forma de dos grandes aspas de hormigón, cruzadas y giradas en diagonal con respecto a la planta. (FAP)

Biblioteca Exeter, sección

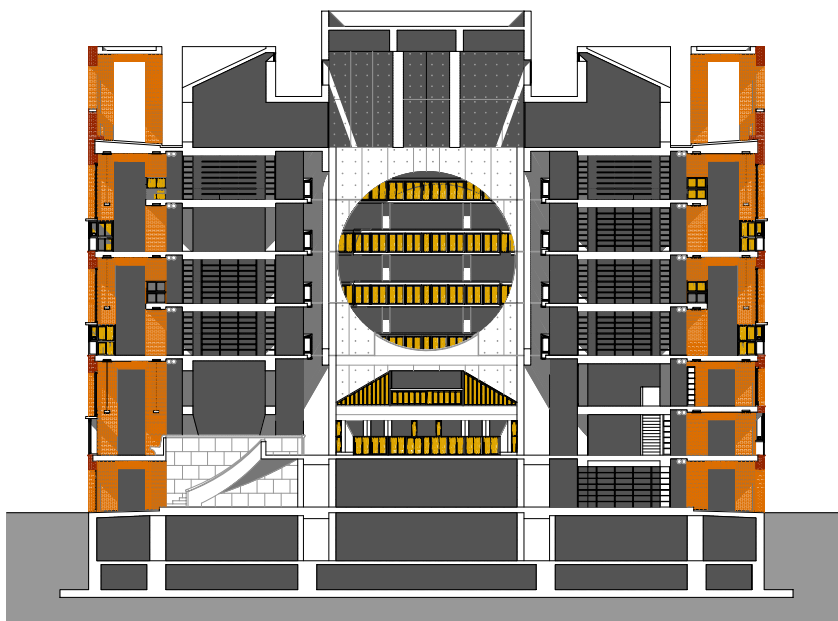




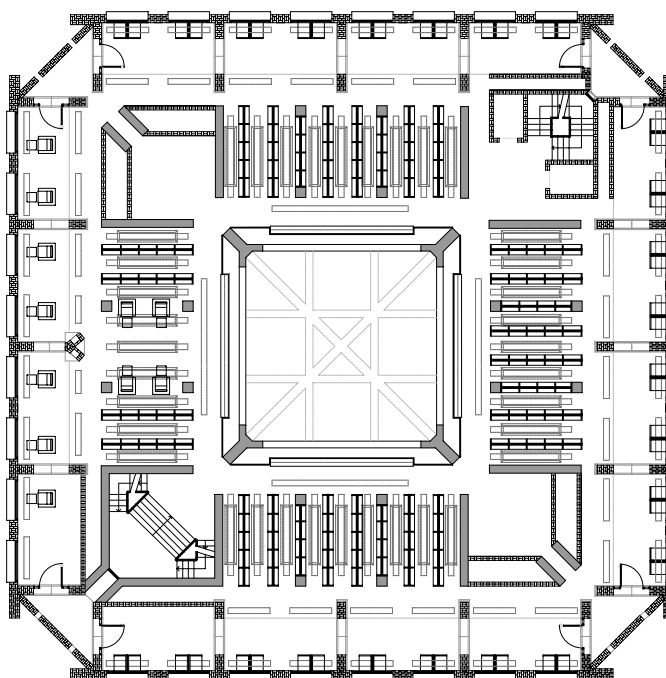
Alzado frontal



Planta baja



Sección central por escalera de acceso



Planta tipo

13.2. El Museo de arte Kimbell. Forth Worth, 1967-1972



Museo de arte Kimbell, detalle pórtico

En 1966, Richard Brown, director de la Fundación de Arte Kimbell, se dirigió a Louis Kahn para solicitarle el diseño de un museo en una zona de equipamientos culturales de Fort Worth, con el fin de alojar la colección que atesoraban Kay y Velma Kimbell, compuesta por obras de distintas épocas y estilos artísticos. La manzana donde se emplazaría el edificio ocupaba 11.150 m² y se hallaba inmersa en un parque situado a 3 km del centro urbano y rodeado de vías rápidas de comunicación. Esta situación motivó la intención de Kahn de crear una imagen clara y capaz de captar la atención a distancia, objetivo que resolvió mediante el uso de una estructura compuesta por una serie de bóvedas repetidas rítmicamente. La idea se mantuvo en las tres versiones del proyecto, entre las cuales se produjeron reducciones de superficie, ajustes en la definición formal y estructural de las bóvedas, así como en la adaptación del programa funcional a esa rígida estructura modular.



Museo Kimbell, interior

El proyecto definitivo se resolvió mediante el uso de 16 módulos rectangulares abovedados, divididos en tres sectores: seis en un extremo y cuatro en el tramo central. Cada uno de esos sectores acaba en un pórtico vacío, donde la ley estructural y espacial de la bóveda se manifiesta en toda su desnudez: una figura de 31,70 × 6,70 m sobre cuatro apoyos en los extremos. Solo el tramo central que da al patio dispone de un vuelo de escaleras ubicado en su eje que indica el acceso. La distancia que se debe recorrer a través del bosque y las imágenes que se van anticipando obligan al visitante a entrar en el *tempo* lento de la naturaleza y del templo del arte.

Desde el punto de vista geométrico, la sección de las bóvedas responde a la forma de una curva cicloide, con una rasgadura en el centro que deja pasar la luz cenital. Ello hace que, desde el punto de vista estructural, la bóveda no trabaje como tal sino como dos vigas longitudinales de sección curva, pretensadas y apoyadas en las columnas de los extremos, una solución sofisticada que resuelve August Komendant, el ingeniero que colabora con Kahn en casi todas sus obras memorables.



Museo Kimbell, interior

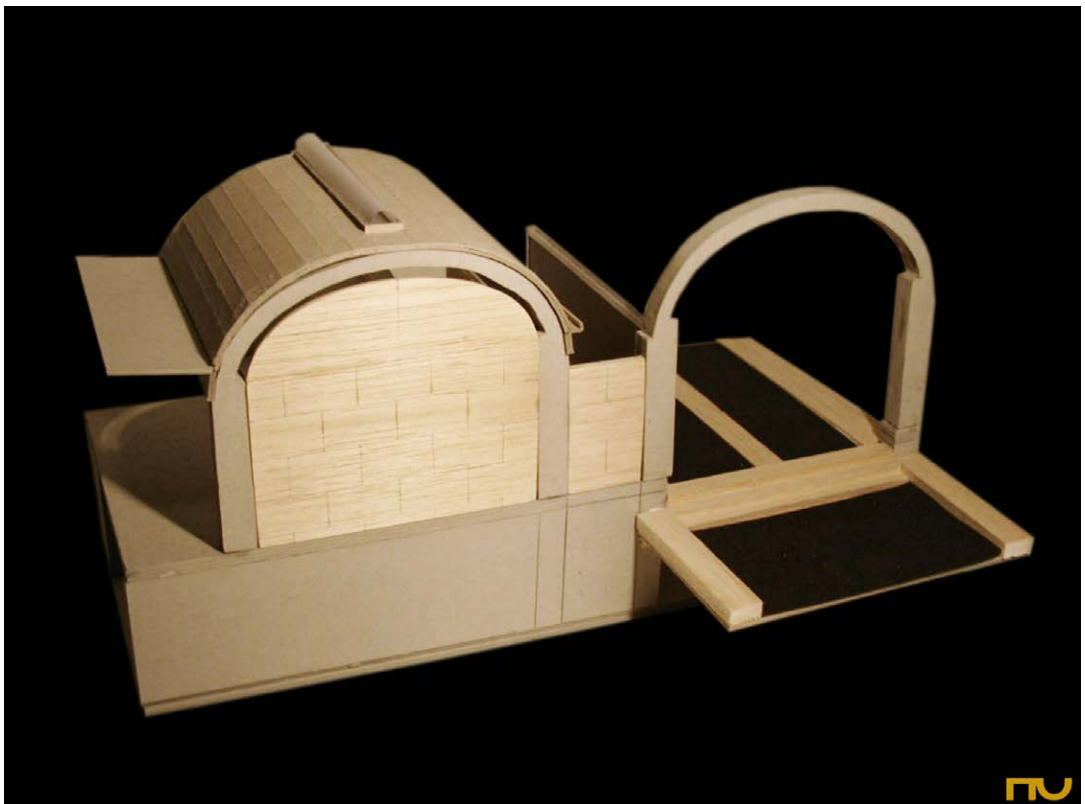
Una vez en el interior, todos los espacios principales, las galerías, la biblioteca y la sala de conferencias quedan contenidas en esa doble modulación de bóvedas y franjas

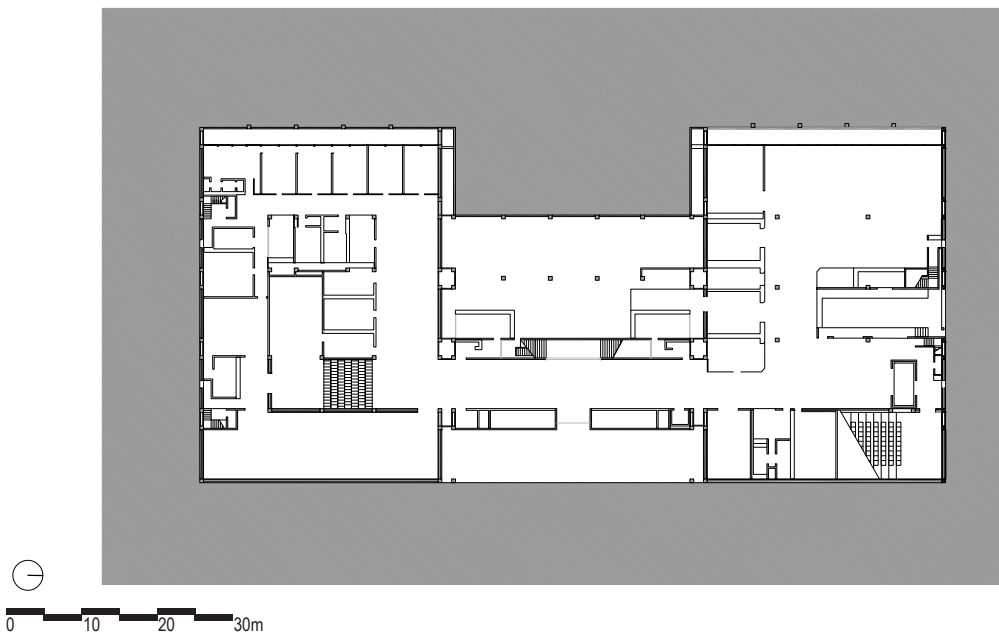
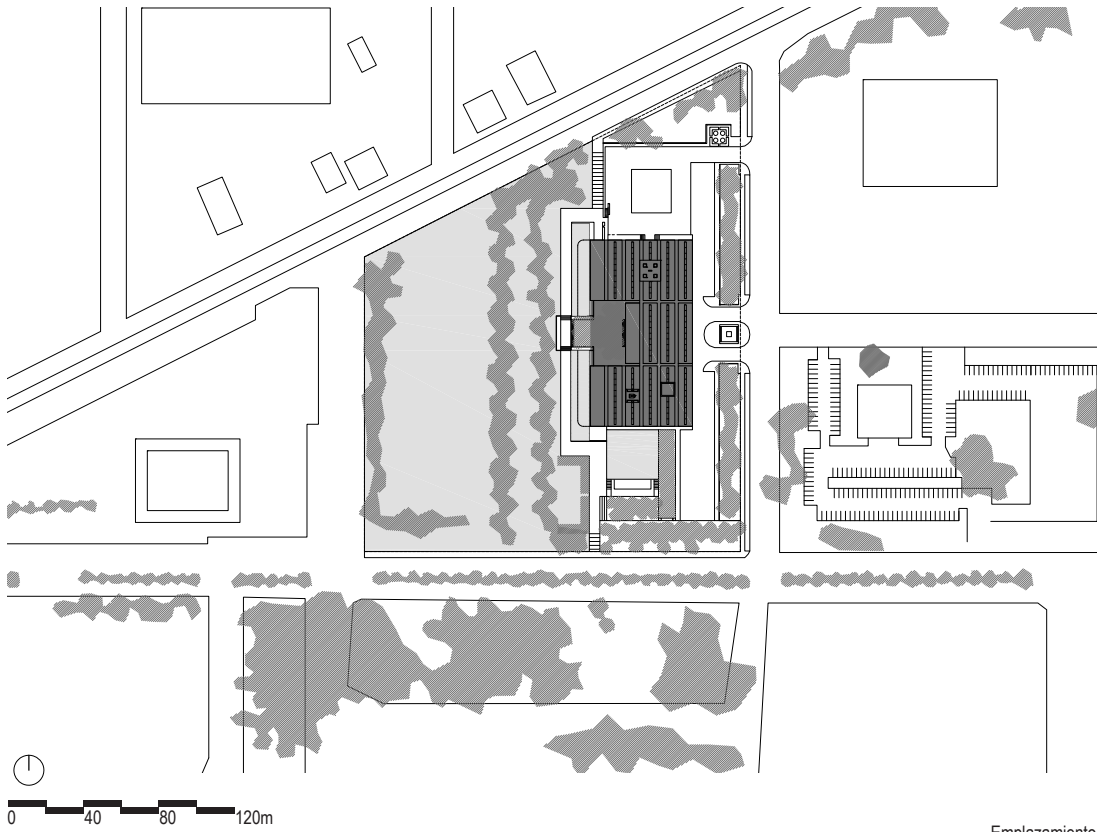


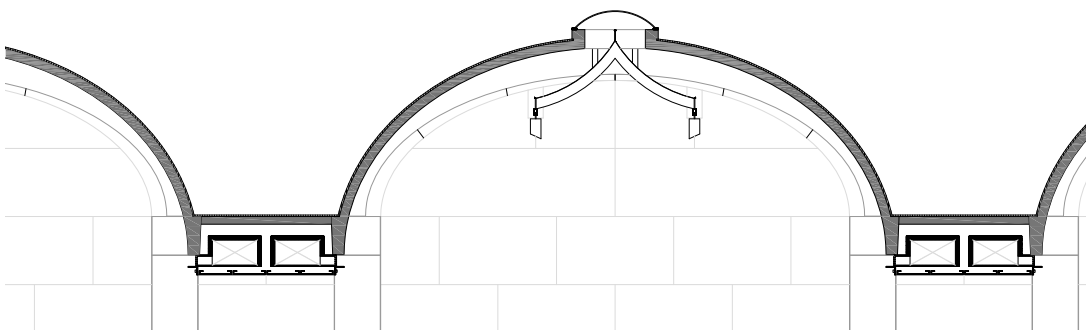
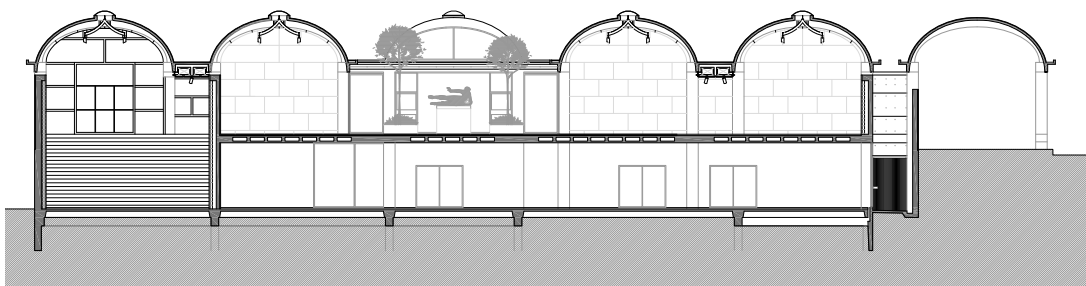
intermedias, con sus techos más bajos, destinados a funciones "servidoras", según las jerarquías establecidas por Kahn en la década anterior. Dentro de esta modulación, los patios incorporan sutiles variaciones de luz "coloreada", según su autor: patio verde (en el ala norte), azul o amarillo (en el ala sur).

La tectónica del edificio se caracteriza por el uso de dos materiales principales: mármol travertino y hormigón, tanto en los pavimentos como en los muros. Kahn trata con especial esmero el encuentro entre la bóveda de hormigón y el muro de travertino en los testeros, disponiendo una franja de vidrio que denuncia la función no estructural del cerramiento. En los espacios de las galerías, Kahn introduce unos filtros de metal microperforado para matizar la intensa luz cenital. (FAP)

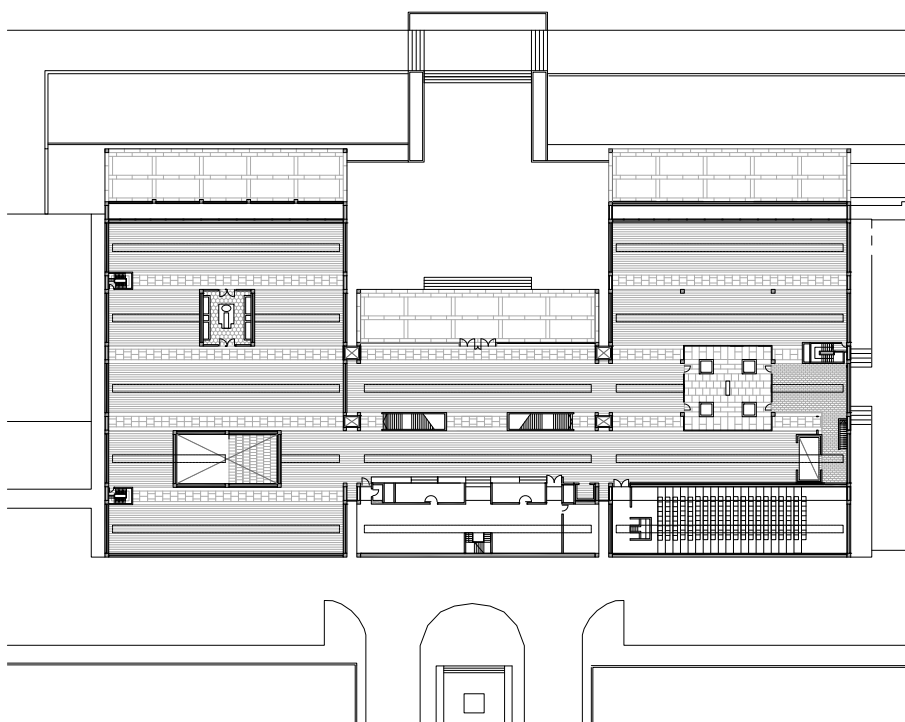
Museo de arte Kimbell, detalle estructura y elementos fachada







Sección y sección de detalle



Planta baja

→ 14

El Team X y la crisis del CIAM

Al final de la Segunda Guerra Mundial, ante el evidente retraso de la industria de la construcción frente al despliegue de racionalización y de eficiencia que había mostrado la industria de guerra, Buckminster Fuller (1895-1985) formula la pregunta: "¿Señora, sabe usted cuánto pesa su casa?" La obra de Fuller inspirará desde lo más pragmático hasta lo más utópico de la generación siguiente: desde la Escuela de Ulm hasta el Archigram, desde los refugios de los alternativos norteamericanos hasta los sueños *plug-in* de los metabolistas japoneses y las megaestructuras del Archigram en la Gran Bretaña. Todo ello se producirá en el contexto de un estado de insatisfacción generado por los límites impuestos desde las estructuras nacidas del propio seno de un movimiento moderno integrado en la gestión de la sociedad moderna como uno de sus engranajes. Esos movimientos irán incorporando algunas nociones, como las de *megaestructura*, *flexibilidad*, *indeterminación*, *crecimiento* o *cambio*, que manifestarán una difusa aspiración a la transformación del ambiente total. Tres momentos en el desarrollo de la arquitectura inglesa nos sirven para identificar las fugas de dicha explosión: 1) la evolución del estudio de Alison (1928) & Peter Smithson (1923) desde su participación en el Independent Group hasta el conjunto *Robin Hood Gardens* en Londres (1964); 2) los resultados del Congreso de Otterlo (1958) y las primeras manifestaciones del Team X (1959) sobre las consignas de *identidad* y *asociación*, y 3) la evolución del grupo Archigram hasta finales de los años sesenta.



Alison y Peter Smithson, Catedral de Coventry (Concurso), 1950-51



Escuela Secundaria Hunstanton, detalle fachada norte



Alison y Peter Smithson, Edificio The Economist, Londres, 1959-1964



Bakema-Van der Broek, Ayuntamiento de Marl, 1958-1967



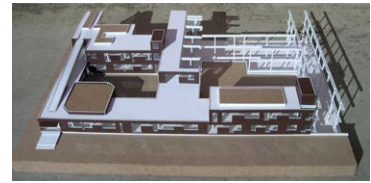
Bakema-Van der Broek, Auditorium de la Universidad de Delft 1959-1964, vista sureste

Con el *Festival of Britain* (1951) culmina el proceso de revisión de la arquitectura moderna en clave humanística inspirado por Pevsner y por la *Architectural Review*, no exento de cierto pintoresquismo, fundamentado en la revisión del inglés vernáculo y el “*people’s detailing*”, muy presente en las *new towns*. Derivado de este ambiente, en torno al calificativo de *brutalista* –del *beton brut* de la *Unité de Marseille* de Le Corbusier; del *Art brut* de Dubuffet; de *Brutus*, el apodo que Banham le da a su discípulo Peter Smithson– se reúnen polémicamente una serie de actores y de obras, que muestran complejas intersecciones con otras influencias, que van desde el existencialismo francés hasta los postulados del historiador Wittkower. Por un lado, en obras como la *Escuela Secundaria Hunstanton* (1949), con su gran paralelepípedo de dos patios con un gran *hall* central a doble altura –núcleo de la comunidad en su relación con la ciudad–, flota el espíritu de Palladio y de Mies. Por otro, en la *Soho House* (1952) o en la *Parallel of Life and Art Exhibition* (1953), se radicaliza el *ethos* brutalista, expresado en la crudeza de la madera, en la austeridad del ladrillo y el hormigón, en la casa que encuentra su traducción en las fotos de alto contraste y grano grueso –estética del momento– de Nigel Henderson, neorrealismo a la inglesa, mezcla de neohumanismo y *angry generation*. La inmediatez sensorial que estos elementos proponen acompañan y expresan las alusiones de la casa a la ciudad industrial y los fragmentos de vida cotidiana que actúan como tema de la exposición, como poética sin retórica, como actitud crítica ante las estetizaciones modernas “clásicas”: *directness*, más allá del purismo de Le Corbusier –él mismo ya transformado más allá de 1945–, o el absoluto muro miesiano. En la *House of the Future* (1955-1956), un dermoesqueleto de resina blanca con su propio *impluvium* se ofrece como módulo de una ciudad inexistente. La obra que inaugura el pop, el “hábitat” simbólico –*Patio & Pavilion*– presentado con Paolozzi y Henderson en la exposición “This is tomorrow” (1956), invierte el procedimiento: realiza el pabellón con madera de segunda mano, mientras que el patio se muestra en madera laminada, chapa plástica y aluminio; entre ambos, se dejan ver las huellas de la vida, del consumo y de lo consumido. Los dos comparten el mismo hambre de “lugar” anunciado en el CIAM IX de Aix-en-Provence (1953), que provocará la crisis de Dubrovnik (1956) y el nacimiento del Team X, fundado en 1958 por los ingleses Alison (1928-1993) & Peter Smithson (1923-2003); los holandeses Van Eyck (1918-1999) y Bakema (1914-1981)-Van der Broek (1898-1978), y el italiano De Carlo (1919-2005), entre otros.



Los textos *Ordinariness and Light* y *Urban Re-identification* (1953), de los Smithson, constituyen una primera teoría crítica a favor de la calle sobreelevada y la trama –con un ojo antropológico puesto en las condiciones de pertenencia e identidad de la calle histórica del *East End* londinense–, contra las jerarquías funcionales de la *Carta de Atenas* y contra la *Garden City* inglesa. Los *Cluster City Diagrams* recuperan patrones de Patrick Geddes, y avanzan hacia una concepción orgánica de la ciudad, abierta al crecimiento y al cambio, y opuesta a las megaestructuras de Bakema, que en el fondo también son herederas de la *Unité d'habitation*. Esta idea inspira su propuesta para el concurso del *Berlin Hauptstadt* (1957-1958) y se manifiesta, convergiendo con un sereno brutalismo y una actitud contextualista, en el conjunto del diario *The Economist* en Londres (1959-1964). Los *Robin Hood Gardens* (1966-1970) concluyen los esquemas iniciados en el *Golden Lane* (1951-1952) –alta densidad y calles elevadas–, que se revelan incapaces de dar forma a esa nueva subjetividad de lo moderno. A propósito de ella, un Van Eyck próximo al situacionismo señala: “Si la sociedad no tiene forma, cómo puede el arquitecto darle un molde.” Para el arquitecto holandés, influido por la antropología, y para Candilis-Josic-Woods, cercanos al Le Corbusier del *Hospital de Venecia* (1962-1965), resulta imprescindible mirar hacia otros mundos y otras lógicas de ocupación, que dan lugar a proyectos como la grilla de *Frankfurt Römerberg* (1963) o la claridad laberíntica (*in-between, das Zwischen*) del espacio comunitario de *Wheels of Heaven* (1966).

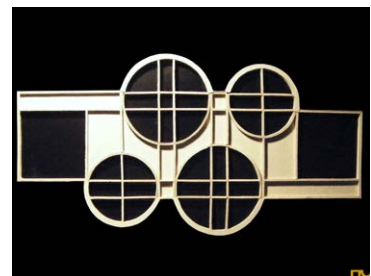
Con una imaginería del cómic, Archigram (Peter Cook, Dennis Crompton, Warren Chalk, David Greene, Ron Heron y Michael Webb) se lanza contra todo lo que queda de fijo y rígido en la arquitectura y el urbanismo. Si Yona Friedman (1923) había intentado su arquitectura móvil en 1958 y Cedric Price (1934-2003) eliminaba en la *Bird Cage* (1961) la imagen tradicional de la arquitectura estable, las grúas, los conductos tentaculares, las pieles geodésicas, los globos, cápsulas o las megaestructuras fijas o móviles de Archigram –*Sin Centre* (1961), *Walking City* (1963), *Plug-in-city* (1964)– hablan de una ciudad sin forma física, de una ciudad *happening*, compuesta de contenidos efec-tistas, de gestos y de situaciones variables hasta el infinito. Ignorando en sus leyes reales el universo neofuncionalista que celebra, Archigram continúa su evolución formal hasta la “*unhouse*” y el “*well-tempered environment*”; y clausura sus experiencias con los proyectos *Control and*



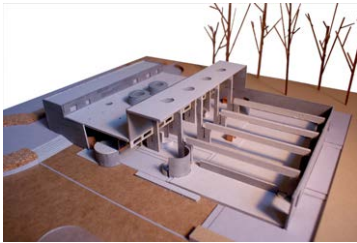
Candilis-Josic-Woods-Schiedhelm, Universidad Libre de Berlín, 1963-1973, unidad básica



Candilis-Josic-Woods-Schiedhelm, Reconstrucción de Frankfurt-Römerberg, 1963, vista general



Aldo Van Eyck, *Wheels of Heaven*, Dreierbergen, 1963-1966, estructura básica



Aldo Van Eyck, Iglesia Católica, La Haya, 1964-1969,
vista hacia zona acceso

Choice Living (1967) e *Instant City* (1969), después de que una administración público-comercial construye en la Feria Universal de Montreal 1967 –anticipo de la ciudad-empresa– las primeras megaestructuras. Se repite, pues, una historia ocurrida medio siglo antes, cuando Adolf Behne declaraba el final de la “arquitectura expresionista” ante la pérdida de su sentido y su deriva hacia un lenguaje de parque de atracciones. Superados sus antiguos territorios, la actividad arquitectónica se reterritorializa en la utopía tecnológica de la subsunción, vulgarmente llamada *neo-capitalismo*, acompañada de una filosofía de la sensación afín a la estandarización, no ya de la producción, sino del consumo, puro “post-taylorismo”.

Bibliografía específica

AA.VV. (1999); *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Madrid: Literatura Gris.

AA.VV. (1994); *ARCHIGRAM*. París: Centre Georges Pompidou.

AA.VV. Risselada, M.; Van den Heuvel, D. (ed.). (2005): *Team 10 1953-81*, Rotterdam: NAI Publishers.

AA.VV. (1987): *Today is Tomorrow. The Independent Group and the British Pop Art*. Londres: The Institute of Art and Urban Resources Inc.

BANHAM, R. (1966): *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* Nueva York: Reinhold.

BANHAM, R. (1978) [1976]: *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cook, P.; Chalk, W.; Crompton, D.; GREENE, D.; Herron, R.; Webb, M. (ed.) (1972): *Archigram*. Londres: Studio Vista.

JOEDICKE, J. (1963): *Architektur und Städtebau*. Das Werk von Van den Broek und Bakema. Stuttgart.

LEFAIVRE, L.; TZONIS, A. (1999): *Aldo Van Eyck. Humanist rebel*. Rotterdam: 010 Publishers.



MUMFORD, E. (2000): *The CIAM Discourses on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, MA: The MIT Press.

ROBBINS, D. (ed.) (1990): *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: IVAM.

SMITHSON, A. (ed.) (1962): *Manual del Team 10*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SMITHSON, A. & P. (2001): *The Charged Void: Architecture*. Nueva York: Monacelli.

SMITHSON, A. & P. (2005): *The Charged Void: Urbanism*. Nueva York: Monacelli.

SMITHSON, A. & P. (2002): *Complex Ordinarity: The Upper Lawn Pavilion*. Zürich: GTA ETH Zürich.

STRAUVEN, S. F. (1997): *Aldo van Eyck, The Shape of Relativity*. Ámsterdam: Architectura & Natura.

NEWMAN, O. (ed.) (1961): *New Frontiers in Architecture: CIAM'59 in Otterlo*. Nueva York: U. Books.

VIDOTTO, M. (1997): *Alison + Peter Smithson*. Barcelona, México: Gustavo Gili.

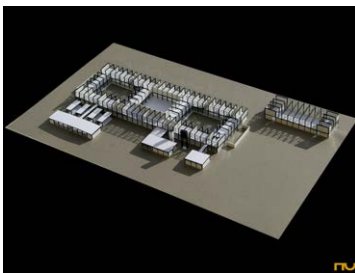
WEBSTER, H. (ed.) (1997): *Modernism without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*. Londres: Academy Editions.



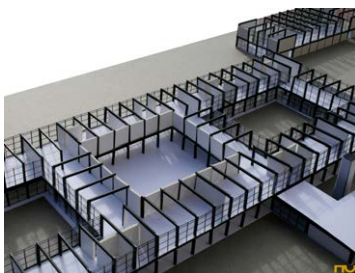
14.1. El Colegio Secundario Hunstanton. Norfolk, 1949-1954

En 1950, la pareja de jóvenes arquitectos formada por Alison y Peter Smithson ganó el concurso para una escuela secundaria de 480 alumnos en Norfolk. Los argumentos que utilizaron los autores enmarcan esta *opera prima* dentro de un proceso de renovación de la construcción escolar inglesa, de la incipiente militancia de los Smithson en el movimiento crítico al racionalismo inglés de posguerra y de una relectura de la etapa norteamericana de Mies Van der Rohe.

El edificio es un gran paralelepípedo de 89 × 32 m, situado sobre un terreno llano, con su eje mayor dispuesto en dirección este-oeste (Downs Road). Sobre él se sitúan dos patios y un gran *hall* central a doble altura con grandes lucernarios, que actúa, en palabras de Peter Smithson, como “corazón y expresión de la comunidad escolástica y su relación con la ciudad”. La estructura está definida por pórticos de perfilería de acero a doble altura, con interejos de 7 m, aproximadamente. Los forjados están constituidos por losas prefabricadas de hormigón y los pavimentos se resuelven con diferentes materiales: baldosas de plástico en aulas y talleres, terrazo en las circulaciones y madera en el *hall* principal y en el gimnasio, a los cuales cabe añadir el césped de los patios interiores y de las áreas de juego. Los marcos de la carpintería de la fachada, fijados directamente a la estructura principal, están divididos en elementos modulados de cierre de 1 × 0,5 m, aproximadamente, sobre los cuales se instalan diferentes tipos de ventanas: fijas, de guillotina o basculantes. Los paños de fachada ciegos están resueltos en ladrillos manuales de color amarillento, con un acabado blanco que reduce su porosidad, y los podemos ver concentrados en el *hall* central cerrando las vistas de la planta alta, en el gimnasio cerrando las vistas directas al exterior, en los testeros de los aularios o en las edificaciones auxiliares.



Escuela Secundaria Hunstanton, vista aérea desde Noroeste



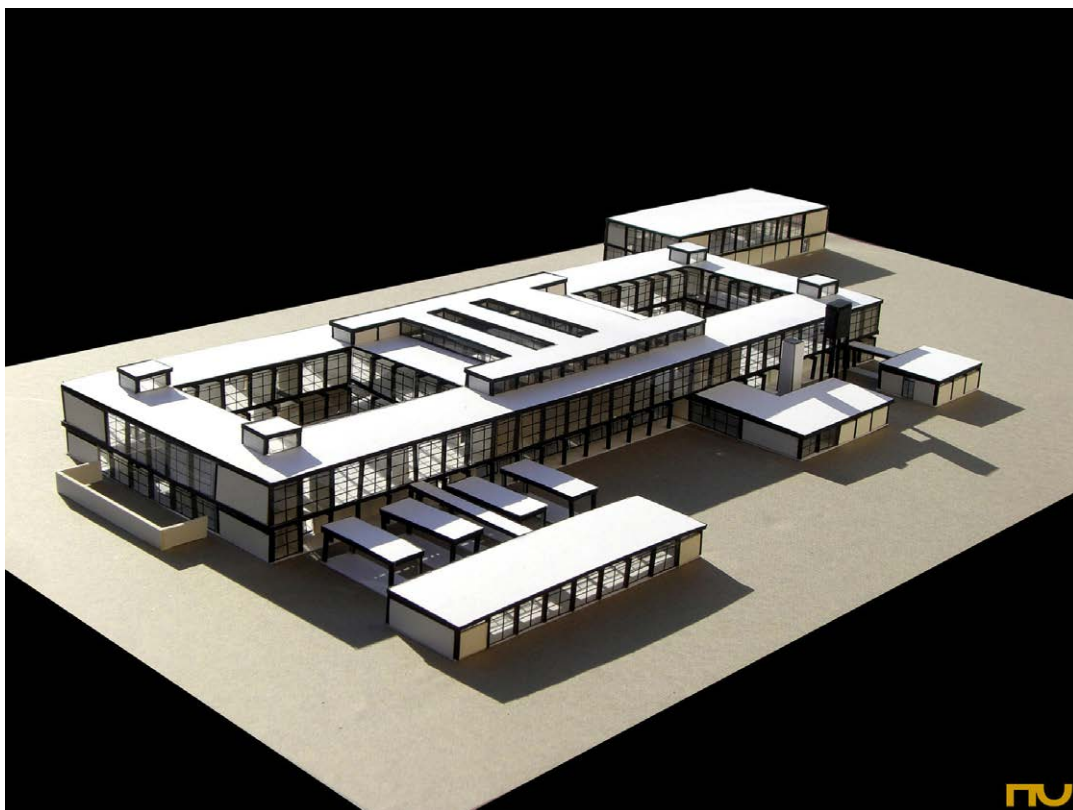
Escuela Secundaria Hunstanton, detalle patio y gimnasio

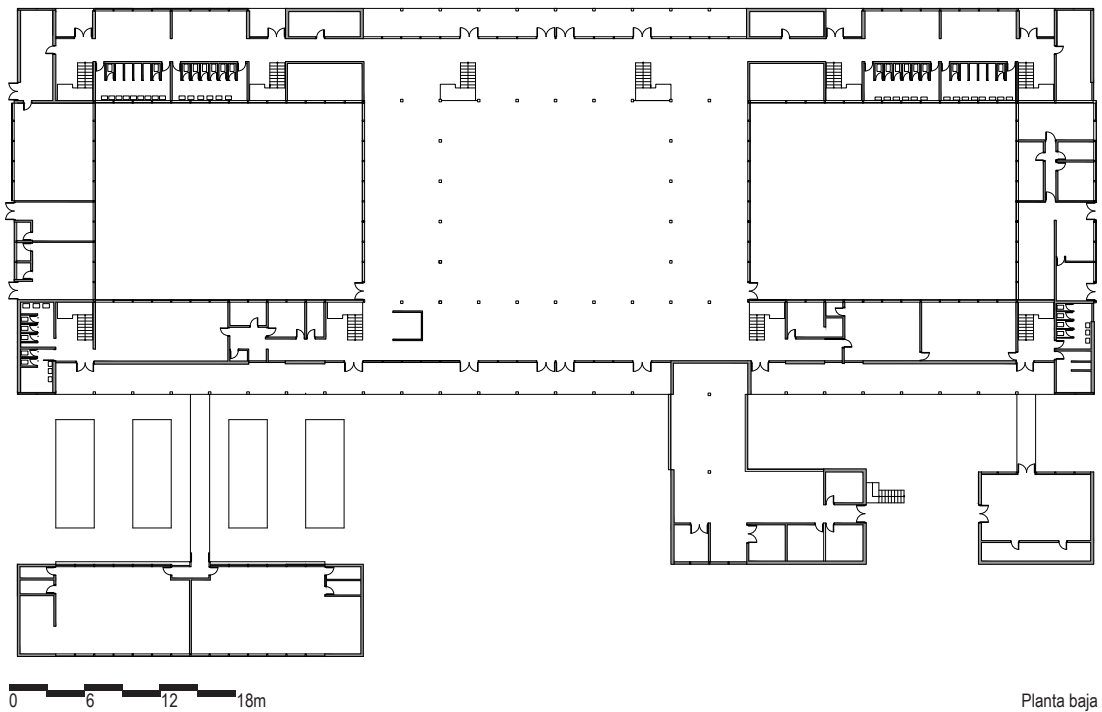
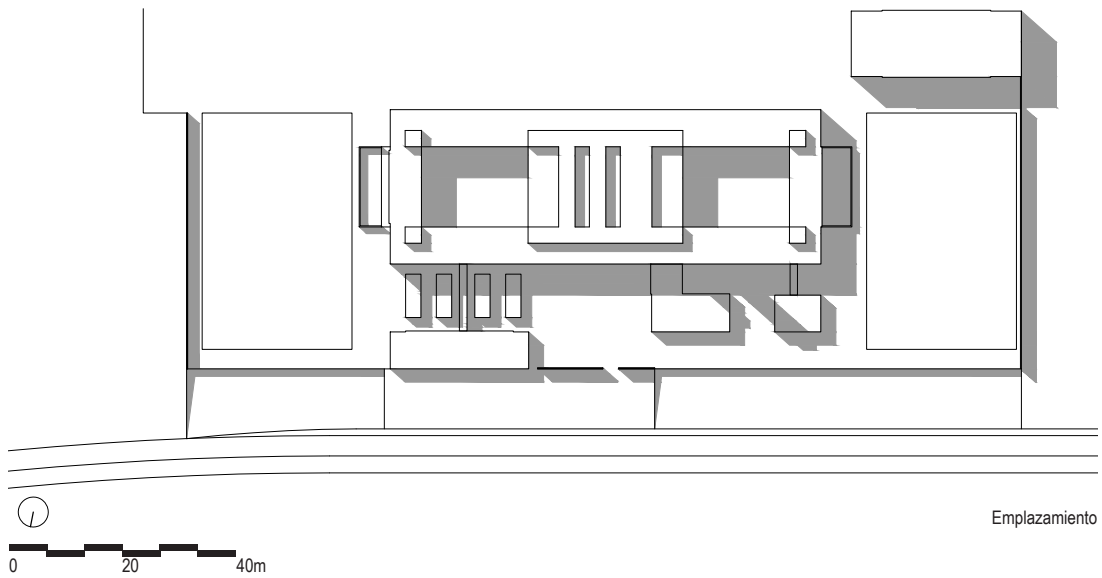
Los Smithson declararon su intención de renunciar al sistema de grandes elementos estandarizados y se decantaron por el uso de componentes de producción industrial inglesa, colocándose a una cierta distancia de la prédica de Pevsner en *The Architectural Review*, y denotaron una preocupación por la búsqueda de una relación apropiada entre la cultura, la industria y la sociedad. Como especificaba Peter Smithson, la forma de la escuela “está dictada

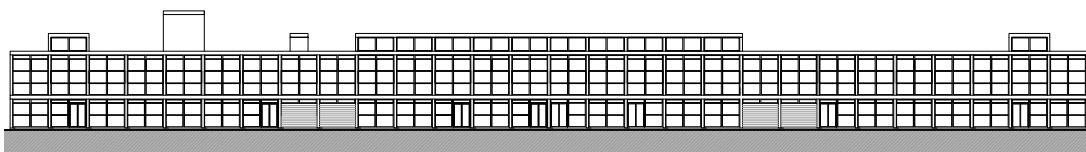


por un cuidadoso estudio de las necesidades educacionales y los requerimientos formales puros [...]. El corazón de la escuela es el *hall* principal, que fluye libremente dentro del área del comedor y de los accesos, y lleva dentro de la escuela los planos de la explanada de enfrente, los patios verdes y las áreas de juego." Si bien en la fachada es evidente la aproximación de los Smithson a la modulación estructural y, también, al *ethos* miesiano, en especial en los edificios proyectados para el IIT de Chicago (sobre todo el de la Biblioteca-Administración) o en los de Krefeld, la planta de la escuela nos remite a referencias anteriores, como el *Altes Museum* de Schinkel. No es casual que, contemporáneamente, un joven Colin Rowe (*The Mathematics of the Ideal Villa*, 1947) teorice sobre las relaciones entre Palladio y Le Corbusier. (FAP)

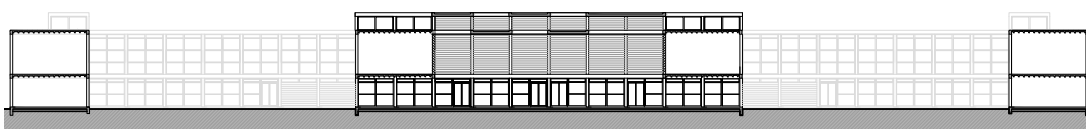
Escuela Secundaria Hunstanton, vista noreste



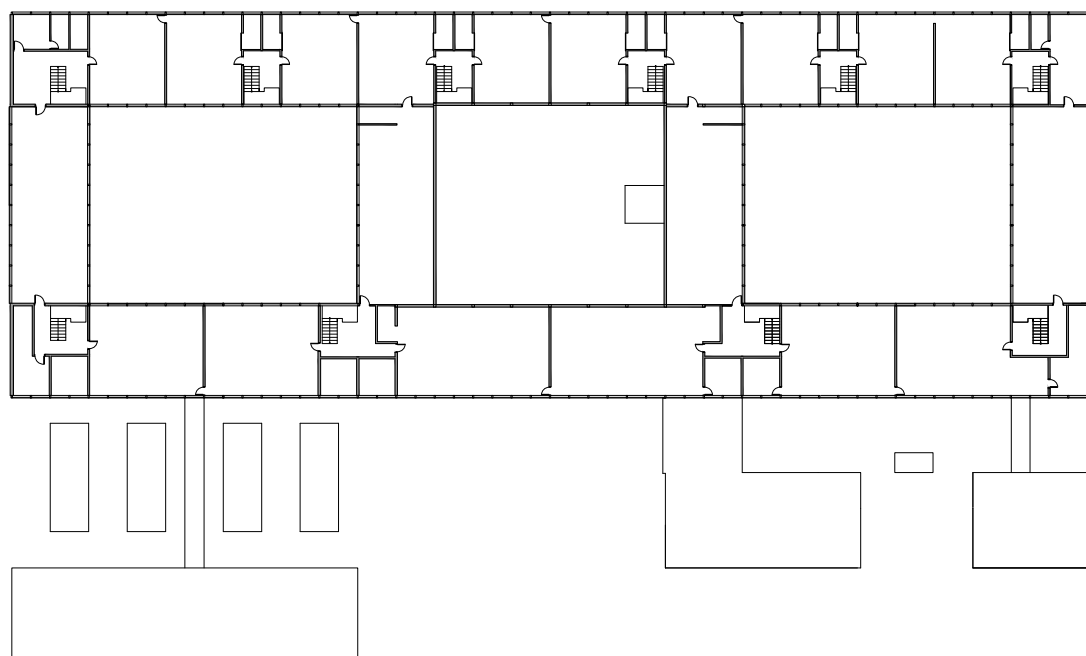




Alzado principal

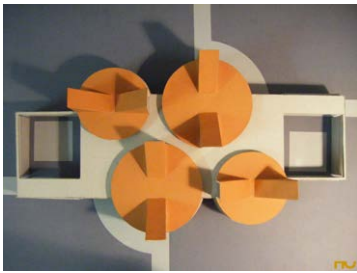


Sección longitudinal este-oeste



Planta primera

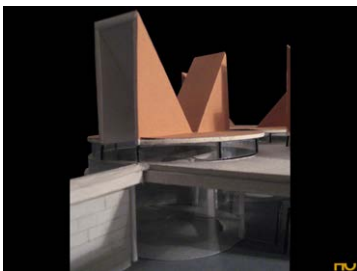
14.2. Wheels of Heaven. Driebergen, 1966



Wheels of Heaven, planta cubiertas



Wheels of Heaven, planta



Wheels of Heaven, detalle lucernarios

En 1966, la fundación artístico-religiosa Van der Leuw convocó un concurso de arquitectura para la construcción de una iglesia protestante en un parque de un instituto llamado "Die Kerk en Wereld", en el pueblo holandés de Driebergen. El jurado estaba compuesto por figuras de la talla de Jaap Bakema o Gerrit Rietveld, y al concurso se presentaron siete jóvenes arquitectos holandeses: P. Blom, G. Boon, H. Hertzberger, J. Jelles, J. van Stigt, J. Verhoeven y, por último, Aldo van Eyck, natural de Driebergen, que resultaría el ganador del concurso. Aunque el proyecto de van Eyck nunca llegaría a construirse, destacaba sobre las demás propuestas por su sencillez y originalidad. Muchas de sus ideas se verían formalizadas tres años más tarde en el proyecto para una iglesia católica en La Haya (1963-1969) o en el pabellón de exposición al aire libre *Sonsbeek*, en Arnhem (1965-1966).

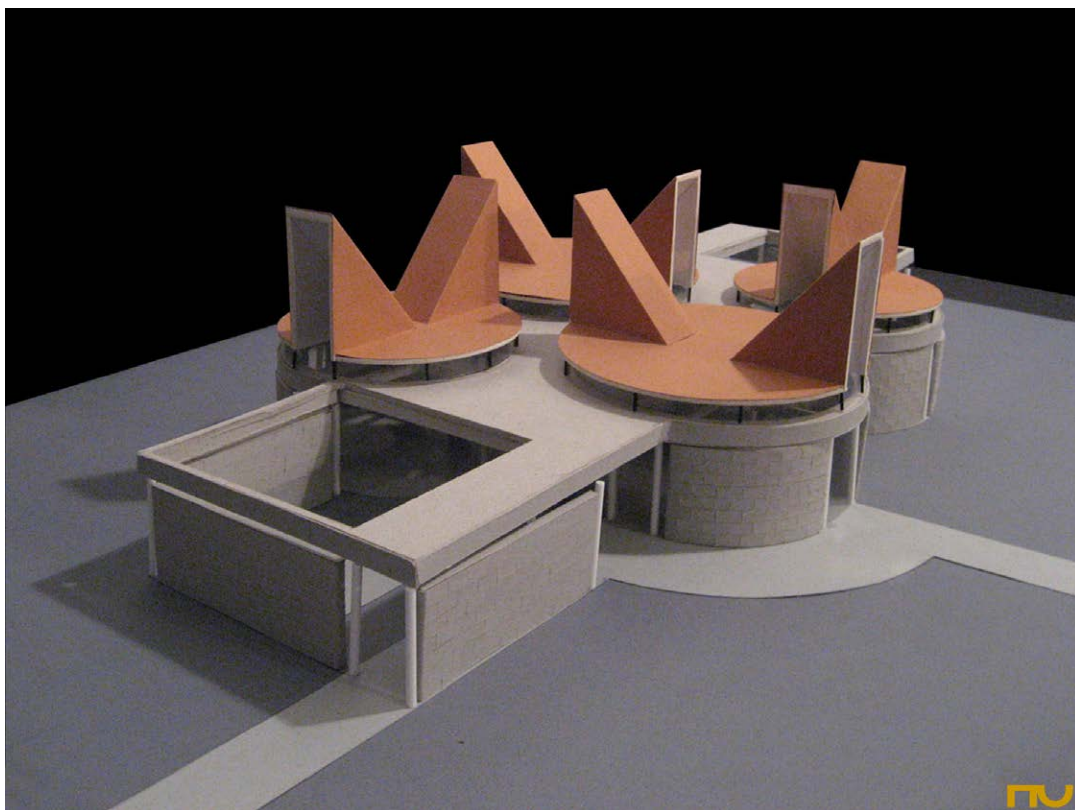
La iglesia había de emplazarse en medio de una zona boscosa paralela a dos caminos peatonales. Este hecho justificaba su doble entrada y su condición antisimétrica, que generaba dos patios de acceso en los extremos de un eje de circulación longitudinal zigzagueante que articulaba todo el proyecto, la nave central o *via crucis*, según la tradición eclesiástica, o *de Weg* ("la calle"), en términos de van Eyck. En el interior, se disponían cuatro espacios circulares de 10 y 12 m de diámetro, separados entre sí, deprimidos y decalados respecto del eje longitudinal por unos escalones, de modo que podían actuar independientemente u orientarse todos ellos hacia el altar o la pila bautismal (los únicos elementos de carácter religioso de todo el edificio). La versatilidad de usos en cada uno de los círculos o la complementariedad de las formas eran claras apuestas a favor de la "gratificante incertidumbre" de la dualidad como método creativo, tal como explica van Eyck en sus numerosos escritos acerca del *método configurativo* o la *estética de los números*.

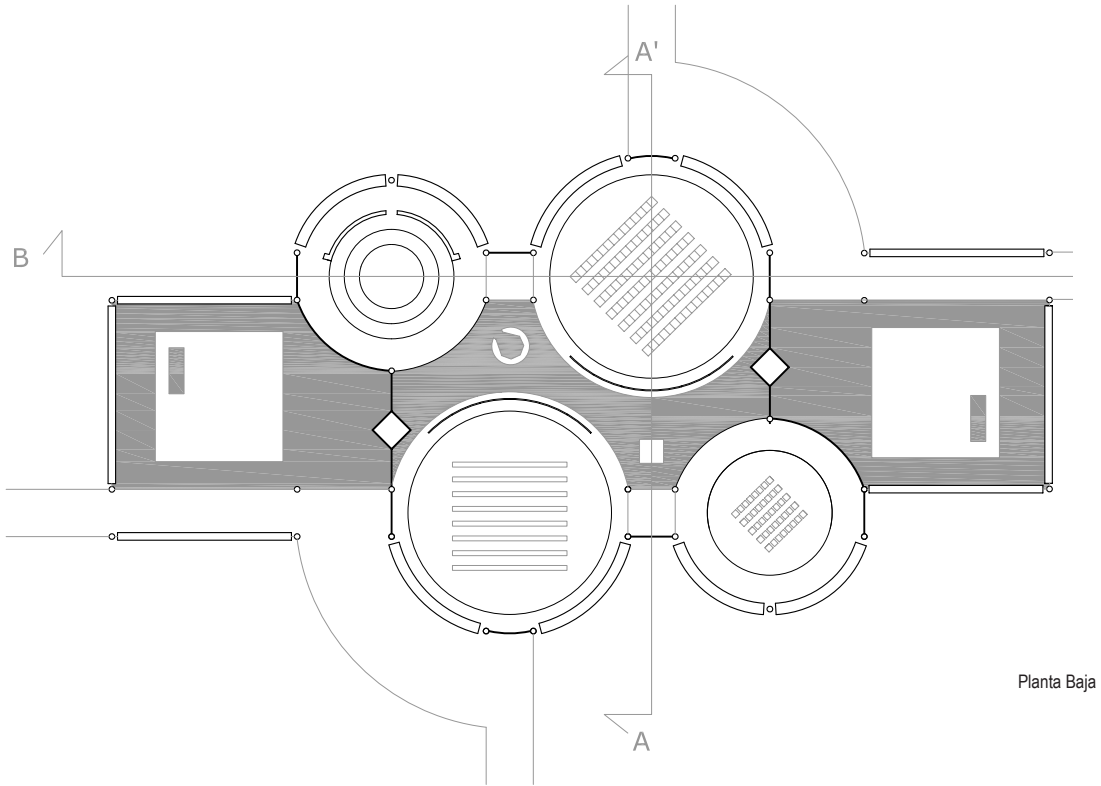
Por otro lado, cada uno de estos espacios circulares tenían una cubierta independiente, elevada por encima del forjado mediante una estrecha tarja de ventanas que se apoyan en un entramado de jácenas de hormigón armado visto, lo cual provocaba un efecto de ingravidez, enfatizado por la iluminación de unas claraboyas contrapuestas, que marcaban un bosque de volúmenes triangulares recubiertos de cobre en la cubierta. La orientación distinta



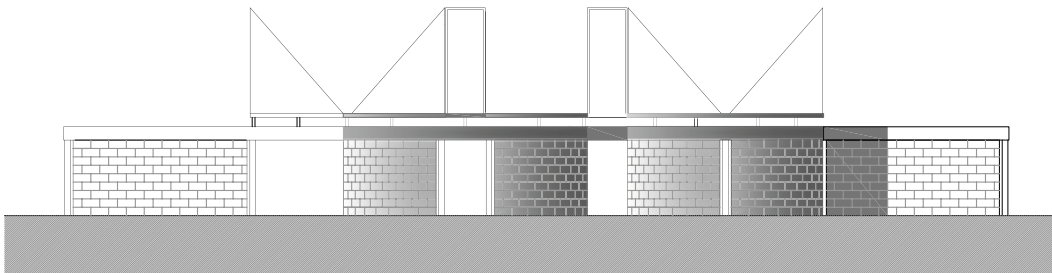
de estas claraboyas y de los espacios en el interior, junto con sus cubiertas circulares, otorga al conjunto un efecto dinámico-rotacional que se expresa claramente en el nombre del proyecto. La utilización de elementos clásicos de la arquitectura religiosa relocalados en un orden distinto, sin ningún tipo de restricción cultural, y el énfasis en la individualidad y la singularidad de los detalles confieren a la obra de Aldo van Eyck un profundo trasfondo antropológico en el cual el hombre moderno está ante Dios sin perder de vista el mundo donde vive. (OHR)

Wheels of Heaven, vista desde acceso

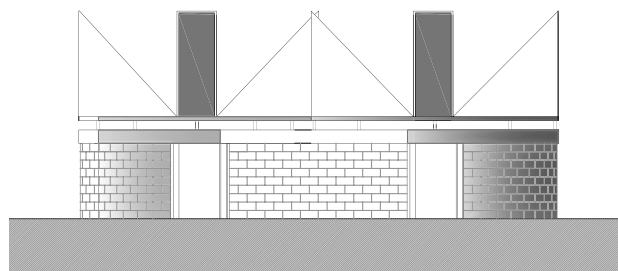




Planta Baja

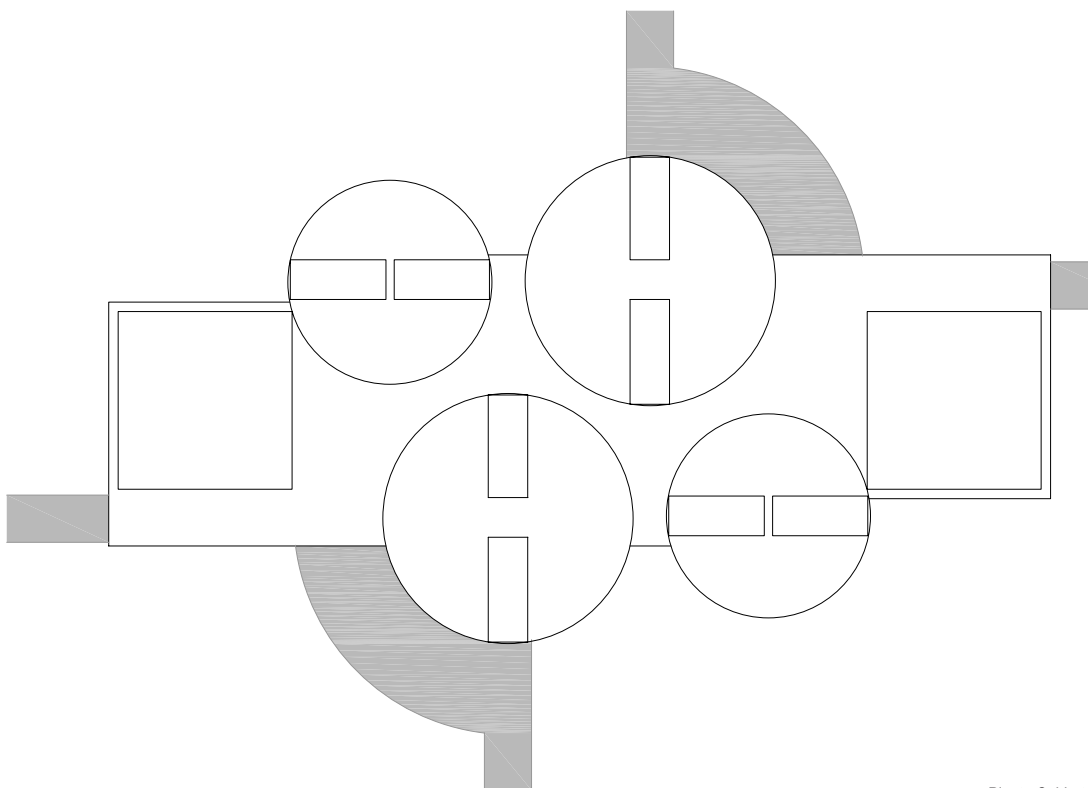


Alzado Frontal

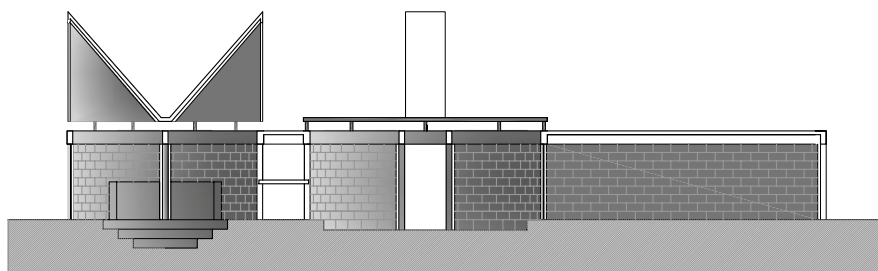


Alzado Lateral

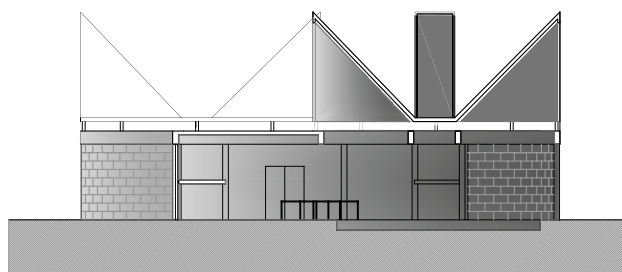
0 4 8 12m



Planta Cubiertas



Sección Longitudinal

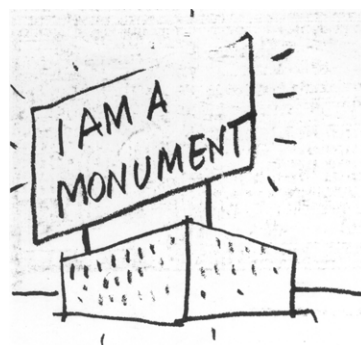


Sección Transversal

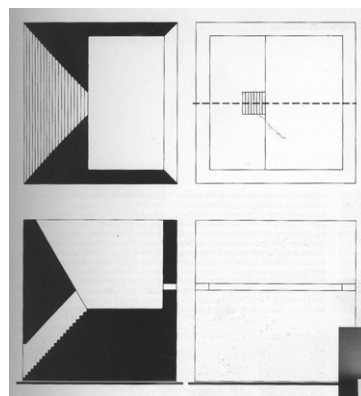
→ 15

Rossi y Venturi: lo eterno y lo efímero

En *L'architettura della città* (1966), Aldo Rossi (1931-1998) opone el prestigio del patrimonio –tipología– a la aceleración de la historia, y reafirma la ciudad como artefacto fundamental en la cultura y como depósito de la memoria colectiva –morfología–, *genius loci* contra la *tabula rasa* que trae consigo la desaparición del orden lógico del discurso arquitectónico. Sin embargo, pronto se evidenciará que sus anhelos, profundamente enraizados en la cultura italiana de posguerra –no debe olvidarse la producción editorial de *Casabella-Continuità*– se orientarán a una tautológica serie onírica, marcada por su interés por el siglo XIX. Rossi comparte un rasgo común con Kahn: la decisión de representar una nostalgia, pero la buscan por caminos diferentes. Mientras que, para Kahn, la *forma* ha sido –*what has been*– y siempre será –*will always be*–, pues existe en un tiempo siempre igual a sí mismo –ni pasado, ni presente, ni futuro–, para Rossi la lógica formal podrá afirmarse solo en la medida que el lenguaje nazca de la combinación de unas pocas “palabras” originarias, de la restitución de un pasado activo –el único tiempo realmente activo–, al que únicamente se accede por los pasadizos de la memoria, de la autobiografía, de la analogía. De este viaje emocional, surgen los pocos signos “puros”, pregnantos y significativos –deliberadamente *naifs*–, expresados por los conos, los cubos, los paralelepípedos de los primeros proyectos. No es casual que, dos de las obras-manifiesto de la teoría rossiana, tengan como temas –ceranos a Loos– un monumento y un cementerio.



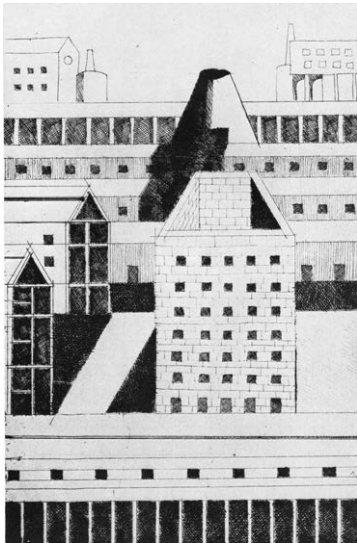
Robert Venturi, Contraproyecto irónico para el Boston City Hall. 1960



Aldo Rossi, Monumento a los caídos de la Resistencia en Cuneo, 1962 (Proyecto)



Aldo Rossi y Carlo Aymonino, Gallarate. 1967-72



Aldo Rossi, Cementerio de San Cataldo, Módena, croquis previos, 1973-1978



Aldo Rossi, Teatrino Cientifico, 1978

El *Monumento a la Resistencia* de Cuneo (1962) es un cubo blanco que, más que construirse, se deposita en el lugar sin establecer relaciones con el entorno. Desde la lejanía, denota el lugar como un testigo; desde la proximidad de su interior, en tanto que “máquina de la memoria”, solo permite apreciar lo que se conmemora. El paralelepípedo del *Gallaratese* de Milán (1969) se levanta sobre unos altos pilares que modelan la luz como partes de una sala hipóstila, pero que también recuerdan las silenciosas seriaciones presentes en Terragni o en Kahn. En el *Cementerio de Cataldo*, en Modena (1971-1984), proyecto ganador del concurso, las piezas resemanizan el espacio de eje único hacia el sagrario cónico monumental, tras sobrepasar el cubo de negras ventanas-casa en homenaje a los partisanos. En la ciudad de los muertos, se convocan poéticamente los signos de la ciudad de los vivos: el cono es la fábrica; el cubo es una casa abandonada; la arquitectura de Rossi se consume como un ejercicio filológico, ya no sobre los elementos de la arquitectura, sino sobre los elementos que conforman la ciudad. Rossi propone un modelo clásico a imagen de Boullée –autonomía disciplinaria y prioridad del concepto sobre el proyecto–, en que la arquitectura está obligada a dar cuenta del significado desde su especificidad lógica y autónoma, aunque parece no percatarse del arrasamiento cultural y físico que está teniendo lugar, ni advertir el cambio de escala y de naturaleza que la industrialización ha introducido. Y en este sentido, cabe no olvidar el otro término presente en el título de su libro: la ciudad. Rossi no podría comprenderse en profundidad si se lo escindiera del debate sobre la ciudad histórica que se plantea en Italia, desde los *diradamenti* (“esponjamientos”) de Gustavo Giovannoni en los años treinta, hasta los proyectos de conservación que propone el *Plan de Bolonia* de Cervellatti (1971), paralelo al de su historia político-social.

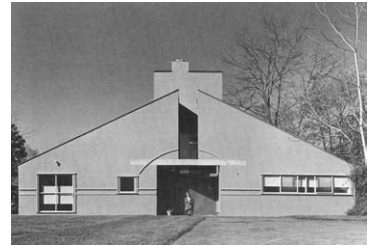
Robert Venturi (1925), discípulo de Kahn, presenta en *Complejidad y contradicción en Arquitectura* (1968) un compendio ecléctico de ejemplos visuales comentados que presentan estas cualidades –*complejo, contradictorio*– en la historia de la arquitectura, acompañados de otros provenientes de la obra de su autor. El enemigo a batir es el *International Style* y sus códigos; frente a la ortodoxia “moderna”, Venturi esgrime “la Historia”, entendida como un museo imaginario que el autor construye fundamentalmente con ejemplos de las arquitecturas del Barroco y del Manierismo. Venturi busca en sus fragmen-



tos para dotarlos de un cálido valor comunicativo; así, le interesan el arco o el capitel, no por su esencia –como a Kahn–, sino por su capacidad celebrativa, su capacidad de incorporar alguna forma de valor. No hay en Venturi una crítica utopista a la brutal explotación del suelo; no hay análisis a fondo de la pérdida de valor, que solo parece atribuir al empobrecimiento causado por la aplicación de los modelos racionalistas; no hay exaltación de la tecnología, y, pese a las similitudes aparentes, tampoco el control filológico o metafísico de los elementos que componen la ciudad y que interesaban a Rossi e, incluso, a Colin Rowe. Las obras publicadas en *Complejidad...*, como la *Mother's House* (1962) y la *Guild House* (1960-1963) de Filadelfia –con sus frontones, tímpanos, cubiertas inclinadas, molduras y porches, simetrías-asimetrías, lenguaje de ladrillos y rotulaciones exageradas–, actúan como un ejemplo del “realismo” venturiano.

Pero, si nos preguntamos, ¿“realismo” respecto a qué realidad?, la respuesta no será ambigua. La de la América *tal como es*; la de los objetos *tal como hablan*; la de las mercancías *tal como gobiernan*; la de la ciudad *como suprema mercancía*. La retroversión de imágenes de la arquitectura “popular”; el interés por las representaciones gráficas basadas en convenciones visuales propias de la tradición de la cultura popular americana, desde Hooper o Demuth hasta Warhol, Jasper Johns u Oldenburg, pasando por los libros para niños, sitúan a Venturi muy cerca de la teoría del valor que se desprende del *Pop Art* y lejos de aquellas odiadas gentes del “frente del descontento” del expresionismo abstracto, paralelo a la *angry generation* inglesa. Venturi busca nutrir tensiones mediante unas percepciones ambiguas que se expresan en consignas como “eso y lo otro”, o el “*less is a bore*”, frente al “*less is more*” miesiano. En ese pensamiento *inclusivo* debemos encontrar las bases de su interés por personajes fronterizos como Hawksmoor, Lutyens, Furness e, incluso, por el Le Corbusier de *Hacia una arquitectura*, en que convergen, ambiguamente, clasicismo y maquinismo.

Partiendo de la crítica americana moderna, desde T.S. Eliot a William Empson (*Seven Types of Ambiguity*), sus argumentos se deslizan progresivamente desde la ironía inclusiva hacia el populismo y hacia la admisión indiscriminada de lo existente, que caracterizará, sin ambages, su siguiente libro, escrito con Scott Brown e Izenour: *Learning from Las Vegas* (1973). La *Main Street*, con su des-



Venturi-Rauch-Scott Brown, Casa Vanna Venturi, Filadelfia, 1961, fachada



Venturi-Rauch-Scott Brown, The Guild House, Filadelfia perspectiva. 1961



Venturi-Rauch-Scott Brown, Carteles 'Mojave Aster' and 'Holiday Inn'. 1970



Venturi-Rauch-Scott Brown, Exposición BASCO Showroom. 1971

orden, es presentada como receptáculo de libertad y vida, y el casino, como el espacio de “los hechos” en estado puro y de los nuevos sueños americanos, entre una fachada-reclamo y una trasera desastrosa. La distinción entre “duck” –pato– y “decorated shed” –cobertizo decorado–, entre la arquitectura tal como es y la arquitectura como mensaje, disuelve el mundo de correspondencias simbólicas kahnnianas a favor de la pura escenografía, en que el signo acaba derrotando el contexto.

Bibliografía específica

Sobre Venturi

DREW, P. (1972): *The Third Generation: Changing Meaning in Architecture*. Londres: Praeger.

SCHWARTZ, F. (ed.) (1992): *Mother's House: The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. Prefacio de Aldo Rossi, con ensayos de Vincent Scully y Robert Venturi. Nueva York: Rizzoli.

SCHWARTZ, F. (1995): *Venturi, Scott Brown and Associates*. Barcelona, México: Gustavo Gili.

SCULLY, V. (1989): *The Architecture of Robert Venturi*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

VENTURI, R.; RAUCH, J. (1974): *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. [1ª ed.: *Complexity and contradiction in architecture*. Nueva York: MOMA, 1966].

VENTURI, R.; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D. (1978): *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili. [1ª ed.: *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972].

VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D. (2004): *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

VON MOOS, S. (1987): *Venturi, Rauch & Scott Brown: Buildings and Projects*. Nueva York: Rizzoli.



Venturi- Rauch- Scott Brown, Gordon Wu Hall, 1980, acceso



Sobre Rossi

ADJIMI, M. (ed.) (1992): *Aldo Rossi: The Complete Buildings and Projects 1981-1991*. Londres: Thames and Hudson.

ADJIMI, M.; BERTOLOTTI, G. (ed.) (1993): *Aldo Rossi: Drawings and Paintings*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

ARNELL, P. (ed.) (1986): *Aldo Rossi: Buildings and Projects*. Nueva York: Rizzoli. [Versión en castellano: Barcelona: Gustavo Gili, 1986].

FERLENGA, A. (ed.) (1992): *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

FERLENGA, A. (1963): *Aldo Rossi: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 362 pp.

ROSSI, A. (1966): *L'architettura della città*. Padua: Marsilio. [Versión castellana: *La arquitectura de la ciudad*. Traducción de S. Tarragó y J. M. Ferrer. Barcelona: Gustavo Gili, 1971].

ROSSI, A. (1981): *A Scientific Autobiography*. Cambridge, MA: MIT Press, 119 p. [Traducción castellana de J. J. Lahuerta: Barcelona: Gustavo Gili, 1981, 127 pp.].

ROWE, C.; KOETTER, F. (1981): *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili.

Aldo Rossi, Cementerio de San Cataldo,
Módena, 1971-1984







Créditos

Abreviaturas de los autores de los textos

FAP	Fernando Álvarez Prozorovich
OHR	Oriol Hostench Ruiz
JTR	Jimena Torre Rojas
DGE	Daniel García Escudero
PF	Pere Fuertes
MC	Marcio Cotrim

Coordinación parte gráfica: OHR

Listado de alumnos que han colaborado en el estudio monográfico de las obras expuestas en este libro

1. Le Corbusier. Le Corbusier en los años treinta. Máquina, memoria y naturaleza.

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Alicia González, Adrià Guardiet, Anna Haro (2003); Ascaso, Hernández, Péres, Vallejo (2004); Sergi Madrid, Pau Vilar, Josep Vilardaga, Marta Cos, Joana Solsona, Julia Valldolitx (2008).

1.1. Le Corbusier. La Ciudad de Refugio. Arnau Andrés, José Luis González, Lucía Bentué, Joana Aguilera, Carlo Rodrigo, J. Lluís Sanchez-Fortún, María Tejel (2005); Narcís Pujol Carrasco, Oriol Reus Martí, Jonatan Yunqueira Molera (2004); Raül Retuerta, Andrés Rosa, Genía Rota (2003).



1.2. Le Corbusier. El Pabellón Suizo. Sara Florez Pazos, Alba Muñoz Navarro, Xavi Villassevill -Bàrbara Blanch (2005); Marta Cordellana d'Areny-Plandolit, Ignasi Pineda Lleó (2003).

1.3. Le Corbusier. La Unité d'Habitation. Daniel Laureau, Manuel Sotomayor, Marc Coma (2006); Gabriel Azeredo. UFRGS Grupo de investigación: "La construcción formal". Profesor Edson da Cunha Mahfuz (2006).

2. Rudolph Schindler y Richard Neutra: modernidad vienesa y cultura física

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Alvaro Palomar, Manuel Dobato (2005); Marie Benaoud, Barbara Michaud, David Rubio, Jesús Pérez (2012).

2.1. Richard Neutra. Casa Kaufmann. María Paz Zamorano, Montse García (2006).

2.2. Richard Neutra. Casa Singleton. Leticia Nebot Colom i Maria Ferrer Moray (2012).

2.3. Rudolph Schindler. Casa Oliver. Albert Cuesta Reig, Jose Girbés López (2007).

3. El asociacionismo moderno. Tecton, Gacpac, Austral.

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Ruben Dávila, Ignacio Montojo, Bruno Peris (2008), Marta Bendedicto, Andrea Lomas, Nerea Castell (2009).

3.1. Antoni Bonet. Casas en Martínez. Albert Figueras, Alba Marina Garrido (2008).

3.2. Antoni Bonet. Casas Berlingieri. Andrea López, Ramón Ronquillo (2008).

3.3 Berthold Lubetkin. Dispensario de Finsbury. Filipp Ramírez Sadovsky, Oriol Valls Guinovart (2004).

4. Giuseppe Terragni: Lo moderno como representación

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Alicia Solozábal, Cristina Portolés, Carles Español, Maria Isabel Umbert, Nicola Saladino (2004); Elena Ortigosa, David Jurado, Javier Peña (2008).

4.1. Giuseppe Terragni. Casa del Fascio. Zófia Subauste De Las Casas (2006); Emma Camús, Anna de Nicolàs, Xavier Montoliu (2008); Paula Galí, Inés Galmés (2007).

4.2 Giuseppe Terragni. Casa Rustici. Alejandro Felix, Guillem Pons (2008).

5. Hans Scharoun: el largo final de la Glaskultur

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: V. Fernández, C. Villanueva (2003), Irene Caro, Alejandro García, Maria Angels Moragues (2009).

5.1. Hans Scharoun. Casa Baensch. Gemma Espín Ventura (2006).

5.2. Hans Scharoun. Liceo Femenino de Lünen. Patricia Jaime, José A. Remón, Rhona Okafort (2006).

5.3. Hans Scharoun. Teatro en Zürich. Cristina Aranzubía, Laura Martinez (2006).

6. Frank Lloyd Wright en los años treinta. El regreso a la América de las maravillas

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Magdalena Font (2000); Patricia Blanco, Joana Cornudella, Natalia Pastor, Maria Elena Alonso, Lourdes Mena, Angel Rodriguez, Xavier Rius, Marta Martínez (2003); Mertixell Arderiu, Francesc Montosa, Roser Nogué, Marc Torrelles, Cristina García Martin (2005); Adriana Capmany, Ada Sánchez, Javier Vilaregut (2010); Antoni Armengol, Víctor Catalán (2011); Marc Bach, Guillem Cabanach, Alfons Vigas (2012).

6.1. Frank Lloyd Wright. San Marcos in the Desert. Laia Garria, Marta Parent, Sara Prat (2005); Irune Rodriguez Rubial, Miquel Reina Ortiz(2006-07)

6.2. Frank Lloyd Wright. Taliesin West. Toni Abelló, Daniel Lorezo, Carlos Corial (2002); Cristina Navas Pacheco, Esther Casado Sáenz, Marta Fenollosa Ricart; Silvia Segura i Baró, Miriam Buenaposada, Cecilia Palma, Anna Valentines (2001)

6.3. Frank Lloyd Wright. Capilla Anne Pfeiffer. Mònica Carrera, Isabel Amat (2004)

7. El último Frank Lloyd Wright. El espacio único y las leyes de la naturaleza

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Jaime Hernández (2003); Ahinitze Errasti (2005); Ciro José Cabrera, Narcís Pujol, Jonatan Yun-



quera (2006); Helena Ballesté, Alba Folqué (2007); Raimon Brustenga, Roger Serret (2009); Alex Saborit, Oihane Castillo, Vanessa Solé (2012).

7.1. Frank Lloyd Wright. Iglesia Unitaria. Catalina Aguilar, Olivia Cano, Carlos Verdugo (2004).

7.2. Frank Lloyd Wright. Casa David Wright. Jordi Ribas, Miquel Paytubí (2011).

7.3. Frank Lloyd Wright. Torre Price. Razvan Gheroghin, Angel Serrano (2004); J.Miguel Aicart, Jaime Asensio, Manuel Díaz (2002).

8. Mies van der Rohe desde América

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Eloi Masferrer. Miquel Puigbert, Anna Rendé, Aida Fusté (2002); Jessica Millan, Moisés Pernia (2003); Albert Guasch, Verónica Omontye, Cristina García, Begoña Alcázar, Mireia Garriga, Estela Prats (2005); Quim Bosch (2007); Mónica Pajuelo (2008).

8.1. Mies van der Rohe. Casa Gericke. Sagrest (2001); Anna Rebassa, Miriam Mur, Carles Español, José Caverio (2004); Alba Bernad, Ana B. Fuentes, María Viladrich, Núria Cot, Gemma López, Joaquim Mulà, Teresa Vidal (2005); UFRGS Grupo de investigación: "La construcción formal". Profesor Edson da Cunha Mahfuz (2010).

8.2. Mies van der Rohe. Teatro de Mannheim. Alexandre Jutglà, Rafael López, Llorenç Sunyer, Miguel Rodríguez (2003).

8.3. Mies van der Rohe. Galería Nacional. Margarita Oubiña, Diego Pastoriza (2005).

9. Alvar Aalto: la utopía afable

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Joan Caba, Oriol Hostench, Sandra Olivares, Darío Alonso, Kevin Penalva, Rafael López, Mercé Portell, Sergi Zapatero (2002).

9.1. Alvar Aalto. Pabellón de Finlandia de París. Albert Mesalles, Pau Ramon, Genís Fernández Barat (2004); María Onieva, Pablo Seral (2006).

9.2. Alvar Aalto. Iglesia de Lahti. Maria Victòria Pagès, Raquel Sanchez (2006).

9.3 Alvar Aalto. Casa de la Cultura. Margalida Canet, Nora Pou; Còssima Cornadó, Robert W. de Miguel (2002).



10. Le Corbusier y el espacio indecible

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Mercé Manonelles, Antoni Martin, Eva Mas, Laia Nicolau, Santiago Linares, Maria del Carmen Artero, Joan Cantón, Begoña Gonzalez, Jordi Martinez, Meritxell Solé, Simon García, Gonzalo García, Miguel López (2000); Verónica Almansa, Olga López, Alicia Villa, Mar Garrido, Berta Grau, Mariana Milà (2003); Joan Alomar, Antoni Bonet, Ignasi Gironés, Cristina Lopera, Alvar Cortada, Marc Solà, Laura Noguera, Aina Pascual, Silvia Sanz, (2004); Esther Fernandez Georgina Guixé (2005); Xavier Bas, Víctor Gonzalez, Joan Sureda (2006);

10.1 Le Corbusier. Palacio del Gobernador. María Berga, David Gallego, Oriol Pons; M.A. Munar, L. López-Egea, M. Jubierre (2004); Albert Duque, Jordi Palà, Anna Tantull (2003).

10.2. Le Corbusier. Sociedad de Hilanderos. F. Bonfills, A. Murillo (2000); Rosa Bertrán, Miguel A. Alcalde, Isabel Fuertes Richart (2004); Silvia Millanes, Marta Ruf, Joaquim Garreta (2003); Jaime Batlle (2002); UFRGS Grupo de investigación: "La construcción formal." Profesor Edson da Cunha Mahfuz (2010).

10.3. Le Corbusier. Embajada en Francia en Brasilia. Pol Esteve, Montse Pardo, Judit Urgelles (2004); Marina Sanahuja i Marta Arnal (2011).

11. Neoempirismo y nueva monumentalidad

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Nuria García. Xavier Cendrós, Mireia Admettler, Lluís Amorós, Albert Martín, Marta Callizo, Ana Buizán, Laia Alemany (2003); Víctor Olivar Alcamí, Felipe Gracia Roig, Carlos García Sancho, Jesús Magallón, Madalen Iñurritegui, Gara Lorenzo (2006); Mauro Medina, Emeko Aramendia, David García Cuesta, Guillem Martínez Piera (2008); Camila Beltrán, Gastón Saboulard, Blanca Barragán (2009); Aldave, Car-dela, Larrea (2010)

11.1. Arne Jacobsen. Ayuntamiento de Rodovre. Joan Maria Freixes, Alex Dominguez (2006).

11.2. Oscar Niemeyer. Casino de Pampulha. Juli Pascual Besolí (2007).

11.3. Joao Vilanova Artigas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Marta Guitart Farrerons, Javier García Gallego (2003).

12. Louis Kahn: forma, diseño y crecimiento

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Libertad Fonseca, Roser Marí, Aina Mir (2003); Julio Martínez Marín (2005); Ana Albiol, Evaristo



Llanos, Lucas Elmer Böhmriner, Anna Canal, Marta Carrasco, Berta del Moral. Estela Martagón, Anabela Furlán (2006); Judith Boix, Patricia Buxó (2008).

12.1. Louis Kahn. Laboratorios Centro médico Richards. Carolina Ramos, Meritxel Cruz, Mijail Brencea (2002); Erika Garay, Laia Marco, Esther Sala (2009).

12.2. Louis Kahn. Mezquita de Dhaka. Julià Sol Bellès (2006).

13. Louis Kahn: orden e institución

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Maria Campos, Sergio Coll, Ruben Férez (2004); Cristina Bestratén, Aina Bigorra (2006); Asier Garabieta, Saiar Biritxinaga, Imma Subías, Daniel Crespo, María Durán, María Ibañez (2007); Laia Vilaubí, Liana Giménez, Helena López, Maria de Lluc, Melisa Rodriguez (2007); Mariona Altayó, Ariadna Roca (2008).

13.1. Louis Kahn. Biblioteca Philip Exeter. Nuria Vidal, Montse Querol; Patricia Dominguez, Gemma Prats (2002); Liana Armani. UFRGS Grupo de investigación: "La construcción formal". Profesor Edson da Cunha Mahfuz (2010).

13.2. Louis Kahn. Museo Kimbell. Nunilo Miravalles, Jaume Milons (2002).

14. El Team X y la crisis del CIAM

Además de los citados en los apartados siguientes, colaboraron: Maria Durán, Ernest Parcerisa, Xavier Pujol, Gemma Andreu, Mónica Bilbao, (2004); Ferran Comas, Marcelo Diez, Pablo Arroyo, Francisco del Olmo, Jordi Viñals, Javier Bosch (2007); Mercedes Daz, Agustín Fernández, Cristina Revilla (2008); Laura Violant, Carla Sicilia, Berta Puig (2009); Laura Correa, E. Escoda, E.Yélamos (2010).

14.1. A&P Smithson. Colegio Secundario Hunstanton. Samuel Llovet, Àngel Solanellas, Aina Tugores (2007).

14.2. Aldo van Eyck. Wheels of Heaven. Blanca Hinojosa, María Palomo (2007).

